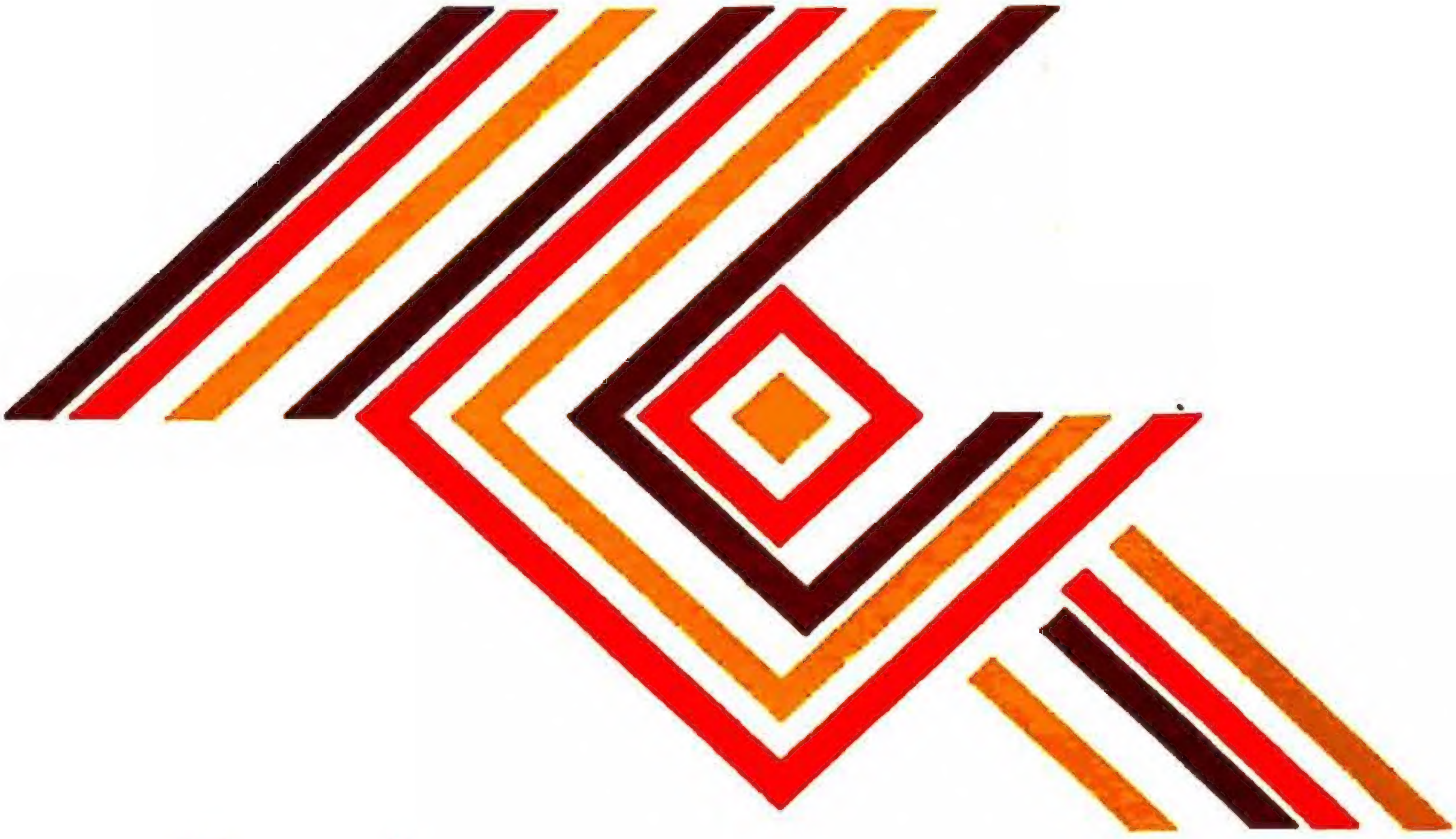
تزفيطان طودوروف

الشعرية

مع المقدمة التي خص بها المؤلف ترجمتي الكتاب إلى العربية والإنجليزية

ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة



المعرفة الأدبية

دار توبقال للنشر

إصدارات

دار توبقال للنشر

توزع في

البلاد العربية

وأوروبا

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي ساحة محطة القطار
بلفدير الدار البيضاء 05، المغرب
الهاتف : 24.06.05/42

تزفيطان طودوروف

الشعرية

ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي، ساحة محطة القطار
ص.ب. 2105 - بلفدير - الدار البيضاء 05
المغرب

تمَّ نشرُ هذا الكِتاب ضِمْن سِلسِلة
المعرفة الأدبية

الطبعة الأولى 1987

الطبعة الثانية، 1990

جميع الحقوق محفوظة

رقم الإيداع القانوني : 331 / 1990

الشعرية

Tzvetan Todorov
Qu'est-ce que le structuralisme ?
2. Poétique
Ed. Seuil, coll. point, Paris, 1968.

نشر هذا الكتاب باتفاق خاص مع دار لوسوي، باريس

تقديـم

شاع الحديث منذ سنوات، عن النظريات والمناهج النقديّة الحديثة في البلاد العربيّة، بعد المعارضة والصدود، فاصطنع بعض النقاد تلك المناهج، ومنها البنْيويّة، في استنطاق النصوص، وقدموا تلك النظريات، ومنها الشعريّة، تقديماً يتفاوت دقّة وعُمقاً. إلاّ أن إشكالات المنهج ودقائق المفهوم تدعونا اليوم إلى العودة بها إلى أصولها فننظر في الأُسس التي عليها بُنيَت ونتأمل أجهزتنا المفهوميّة التي اعتُمدت في التحليل والإجراء.

وكتاب طُودُورُوف الذي نقدّم ترجمته لقرّاء العربيّة اليوم، له من المميزات ما يجعله مُسْتَجيباً لهذا الهدف. فصاحبه من أبْرز الذين أسهموا في حركة «النقد الجديد». وهي حركة فكريّة ونقدية جاءت، كما هو معلوم، في الستينيات وبداية السبعينيات من هذا القرن بفرنسا على وجه الخصوص، لإعادة النظر في أنماط التعامل مع النص الأدبيّ وفهم الظاهرة الأدبية عموماً. لذلك جعله موقعه النقديّ (في فترة وضع الكتاب على الأقل !) قادراً على تقديم صورة عمّا كان يعْتَمِلُ من نقاشات ويطرح من قضايا تتصل بالبنيويَّة في جانب منها، وبالشعرية في جانب آخر. ولعلّ الكتاب الذي اخترناه لطودوروف يعكس، إلى حدٍّ بعيد، ما ذهبنا إليه. لقد عُنِيَ فيه صاحبه بتحديد الفروق بين الشّعريّة والتأويل والنقد وبيان علاقتها بالبنيوية، مَنْهَجاً في تناول الظواهر، وصلتها باللسانيات السيميائية والشعرية الكلاسيكية، كما عُنِيَ بمستويات النص الأدبي الدلاليّ منها

واللفظي والتركيبيّ، وقدّم أهمّ النتائج التي توصّل إليها الباحثون في أخصّ خصائص النصوص الموسومة «بالأدبية». بل إنه يعرض في مواطن عديدة من الكتاب بعض المسائل الدقيقة التي أنْعَم فيها الدارسون النظر إلى أن بلغوا به شأواً بعيداً من التجويد والدقة، مثل الزمن، والجمْلة السّرديّة، وأنماط الترابط بين مقاطع النصّ الأدبيّ، الخ... ولم يكن عَرْضُ طُودُوروف هذا تقنياً بحتاً، بل كان في جزءٍ هام منه تنظيرياً فاتحاً سُبُلاً عديدة تُيَسّرُ تدبُّرَنا لقضايا غالباً ما اتهم البنيويّون بالتغاضي عنها، مثل قضيّة المعنى، والعلاقة بين البُنَى (في الأدب)، والتاريخ، ودور القارئ في إنتاج النصّ، وما يراه الناس من قيم جمالية في الآثار التي يصطفونها فيُتوّجُونها أدباً.

ولا تتوقف أهميّة الكتاب على ما ذكرنا بل إنها تكمن أيضاً في بُعْد النظر الذي يميّز صاحبَه. فهو يُدْرج الشّعريّة ضمن العلوم التي تهتم بالخطابات وتتخذ الدليل في مختلف تجلّياته، موضوعاً لدراساتها. ثمّ يؤكّد على صلة الأدب، من حيث هو خطاب متميّز، بالخطابات والممارسات الرمزيّة الأخرى مثل الخطابات الفلسفيّة والسياسيّة والدّينية، والمنطوق اليومي والسينما والمسرح، الخ... ويصهر كل ذلك في إطار المشروع الشعري العام : إنتاج علم الخطابات مهما تعدّدت، وعلم شروط إنتاج المعنى مهما بَدَتْ متغيّرة. ونحن نعتقد أنّ ما يُضْمِرُهُ هٰذا الكتاب أكثر ما يُظْهِرُ، وعلى «القارئ الفطن» أن يتنبّه لذلك سيّما وأنّ طُودوروف يتميّز بلغته المفهوميّة الدقيقة ومنهجه القائم على التدرّج والصرامة من جهة، والتناول الإشكالي للظواهر من جهة أخرى.

□□□

لكن لا يجب أن تغيب عنا حدود المنهج البنيوي وحدود النظريّة الشعريّة، تاريخياً ومعرفياً، رغم ما في الكتاب من مزايا وفائدة : فنحن نعلم أن البنيويّة في فرنسا بالذات علاوة على ألمانيا مثلاً ـ آخذة في التراجع، والأبعث على الحذر أن طودوروف نفسه قد أعاد النظر في حركة «النقد الجديد» والموروث الشكلانيّ ناقداً ومشككاً ومُقوّماً، وذلك في سيرته ـ النقدية : «نقد النقد» واضعاً ما أسْمَاهُ بـ«النقد الحِواريّ» بديلاً.

□□□

وليس لنا في الأخير إلاّ أن نشكر حسين الواد، الذي قرأ ما سمحت به الظروف من النسخة المترجمة، فأمدنا بملاحظات في المصطلح والأسلوب والصياغة العامة. ونشير هنا إلى إفادتنا من مجهودات باحثين، من المغرب والمشرق، يقيناً منا أن الغاية العلمية تفرض الحوار والنقاش والمراجعة. لذلك نتقدم بشكرنا أيضاً لكل من رجعنا إليه، ونتمنى أن تكون هذه الترجمة مساهمة في تقريبنا من قضايا ستزداد مراجعتها أهمية كلما اعتمدنا على مصادرها الأساسية.

تونس مارس 1986

شكري المبخوت ورجاء بن سلامة

الشعرية، ماضياً ومستقبلاً*

نص المقدمة التي خص بها المؤلف ترجمتي الكتاب إلى العربية والإنجليزية

وجه لي يوماً، أحد الأصدقاء، وهو أستاذ في جامعة أمريكية، الانتقاد التالي : «بينما كنت ألقي درسي مستعملاً كتابك حول **الشعرية** وأقرأ استشهاداً منه، إذا بالطلبة يقاطعونني قائلين : لا، إن هذا الاستشهاد غير موجود، إن المؤلف لا يقول هذا في أي مكان ! وقد كانوا على حق، فطبْعَتَا نصّكَ مختلفتان اختلافاً كبيراً !».

صيغت الطبعة الأولى للكتاب الحالي سنة 1967، قصد نشرها في مؤلف جماعي عنوانه : **ما هي البنيوية ؟** والثانية أنجزت بمناسبة نشر هذه المحاولة على شكل كتاب مستقل في سنة 1973، والحال أن فرنسا عرفت بين هذين التاريخين تجديداً مهماً للشعرية، وكنت أشعر أني ملزم لآخذه بعين الاعتبار، كما أنني تغيرت بنفسي أنا الآخر في اتجاه ربما غير معاكس تماماً ولكنه مختلفٌ على أية حال، فبينما كانت الشعرية في أوج ازدهارها (وهذه مجرد صيغة للتعبير بطبيعة الحال، لأن الشعرية لم تعرف قط ازدهاراً في المؤسسات الفرنسية) كنت أشعرُ أن استعدادي لتبني لغة الانتصار أخذ يفتر شيئاً فشيئاً. أوضحت كل هذا لصديقي، الذي استسلم مضيفاً : «مجمل القول أنكَ ستُعيد كتابة هذا الكتاب كلّ ستٍّ أو سبْع سنوات !».

قد تتيح لي هذه الترجمة إمكانية تحقيق هذه النبوءة، لكنني اخترت هذه المرة حلاً آخر، وهو أن أدع النص على ما هو عليه وأكتب له هذا التمهيد، إنه حلّ قابل للانتقاد لا

* هذه المقدمة من ترجمة عبد الجليل ناظم.

محالة، فلن يجد قارئ نبيه عناءً كبيراً في العثور على خلل بل وحتى تناقض بين ما تبقى من فقرات طبعة 1967 وما أضيف إليها في سنة 1973، وهذا الخلل سيزداد الآن اتساعاً، لأن طبعة 1980 جاءت لتضاف إلى الطبعتين السابقتين وهي بطبيعة الحال مختلفة عنهما شيئاً ما (إذا لم أكن غيرت طريقة نظري للأشياء فلماذا إضافة هذا التمهيد ؟)، ما من شك في أن طبعة 1967 كانت في حد ذاتها أكثر الطبعات انسجاماً، ولكن هل كانت أكثر صواباً ؟ إذا كنت أتخلى حالياً عن إعادة كتابة النص بأكمله، فذلك لا يمكن أن يُعزَى إلى كسل مني، بقدر ما هو راجع إلى الكيفية المختلفة التي أتصور بها اليوم العلاقة بين التاريخ والعلم أو الحقيقة. وعندما أعيد قراءة نصي (بما أن هذا الأمر يفرض نفسه) أحس كأنه خارج عني شيئاً ما، كأن أحداً آخر هو الذي كتبه (بدون أن نرى في هذا الأمر حكم قيمة)، هذا الشخص يتخذ موقفاً تاريخياً، وإذا ما أعدت كتابة الكتاب فسيكون ذلك من أجل محو آثار الزمن، ولأجْعَل الشخصَ ينزلق من التاريخ إلى داخل العلم، غير أن ذلك سيكون من قبيل الوهم، إذ سأكون قد عوضت علامات الماضي بعلامات الحاضر بالخضوع العجيب لسراب التمركز حول الذات حيث يتعادل الصفر مع اللامتناهي، ويصبح الحاضر خلوداً، ولهذا اخترت أن أتمم النص الأصلي، الذي يصف حالة مّا للشعرية بنظرتين لهما طابع تاريخي، الأولى حول ماضي الشعرية (النظرية الأدبية) والأخرى حول مستقبلها، ولربما ستظهر أثناء العرض طريقتي الحالية في النظر إلى الأمور.

ينشأ الخطاب حول الأدب مع نشوء الأدب نفسه، ويمكن أن نعثر على النماذج الأُولى لذلك في مقاطع من ڤيداس أو هوميرُوس، ولا يمكن أن يكون هذا بمحض الصدفة : ومع أنه من الصعب الاتفاق حول الهوية المحددة لموضوع «الأدب» فمن المؤكد أن هذا الاسم أو ما يجري مجراه، استُعمل دائماً للدلالة على كلام يبعث اللذة أو يثير الاهتمام لدى سامعه أو قارئه، ويكون الخلود مصيرَه، وبناء على ذلك فهو قولٌ أكثر صناعة من الكلام العادي. هناك إذن وعي باللغة في أساس الفعل الأدبي، وحتى إذا لم يستهْوِ التأملُ المجردُ الكاتبَ فإن الأدب ينطوي دوماً على بُعد يتجاوزه كأدب. هذا الخطاب لم يكن مُوحّداً منذ نشأته سواء من حيث غايته أو أشكاله، ولكنه اتخذ اتجاهين مختلفين : التفسير والنظرية. في الحالة الأُولى يهدف الخطاب إلى توضيح مضامين هذا العمل أو ذاك أو التصريح بها أو تأويلها كالإلياذة، والكتاب المقدس، والأناشيد المقدسة، أما في الحالة الثانية فإن الأمور لا تكون بمثل هذه البساطة، فبدلاً من هذا الموضوع، الذي يخلفُه لنا التاريخ مُبوَّباً مقسماً، لا يرتابنا أي شك في هويته وتحديده، نجد موضوعاً يكون من إنشاء الخطاب الذي يصفه. عندما

يكون موضوع التأمل هو المجاز أو الحكْي أو التطهير، فإن هذه الوحدات لا تُعطَى لنا مسبقاً (إلا إذا حدث ذلك بواسطة خطاب نظري سابق)، وكوننا نرجع دائماً من أجل تبيان هذه المفاهيم إلى نفس الأعمال **كالإلياذة** و **الكتاب المقدس** فإن ذلك لا يغير من الأمر شيئاً، فنفس الموضوع له عدد لامتناهٍ من الخصائص، وكل مُنَظِّر يمكنه ـ على مستوى النظرية ـ اختيارُ تلك التي تناسبه، تاركاً الخصائص الأُخرى جانباً. إن الخطاب النّظري حول الأدب لا ينصبُّ على الأعمال الأدبية، ولكن بالضبط على الأدب، أو على مقولات عامة لموضوعات معطاة، يُقرِّب الحدسُ فيما بينها. هذه الإمكانية في الاختيار بين الخصائص، التي يتهددها الاعتباط، هي مصدر المشكل الأساسي للنظرية الأدبية. هذان الخطابان حول الأدب ستقوم بينهما طوال قرون علاقات «رسمية» جد متقلبة «وغير ودية في غالب الأحيان»، ولكن لا يمكن لأحدهما ـ في الواقع ـ أن يستغنيَ عن الآخر، فالتفسير يفترض دائماً نظريةً، ولو كانت موجودة بشكل غير واعٍ، لأنه يحتاج إلى مفاهيم وصفية أو ببساطة إلى مصطلحات من أجل التمكن من الإحالة على العمل المدروس، والحال أن تحديد المفاهيم يشكّل نظريةً، لكن هذه الأخيرة تفترض كذلك وجودَ التفسير لأنها تدخل عن طريقه في اتصال مع مادة انطلاقها أي مع الخطاب الأدبي ذاته، فكل واحدة يمكن أن تصحح الأخرى : المُنظّر ينتقد خطابَ المفسّر الذي يبيّن بدوره فجواتِ النظريةِ بالنسبة للموضوع المدروس : وهو الأعمال الأدبية.

سيكون المصير التاريخي للخطابين حول الأدب : التفسير والنظرية مختلفاً، ولكن سيستمر كلاهما في كل مرحلة، وهذا الاختلاف يُمكن أن يقرأ كنتيجة للكيفية التي يُكوِّن بها كلّ واحد موضوعه. لقد اتخذ خطاب التفسير منذ أصوله طريقتين متباينتين : التفسير الحرفي من جهة أولى، والذي يكمن في توضيح معنى أيّ كلمة غير مفهومة، وتقديم مراجع لتلميح ما، وشرح أي بناء تركيبي، ومن جهة أخرى هناك التفسير المجازي الذي يبعث معنى آخر للنص غير المعنى الذي يمتلكه سلفاً. ورغم التحولات الإيديولوجية للمضامين الموظفة، التي جرت خلال القرون، ورغم التغير في سَنّ القواعد التي يجب اتباعُها هنا أو هناك، فإن خطاب التفسير ظل جامداً بشكل لافت للنظر، ولم يحد عن الطريقتين اللتين اعتادهما إلا من بعض الأشكال المختلفة التي اتخذتها : وهذا هو اليوم شأن فقه اللغة والنقد.

أما موضوع نظرية الأدب فقد تغير رأساً على عقب من عصر لآخر، إلى حدّ أننا قد نقع في نوع من الخلط التاريخي إذا استعملنا عبارة **نظرية الأدب** للدلالة على خطابات الماضي، التي كانت خطابات نظرية رغم أنها لم تعرّف موضوعها بأنه **الأدب**. إن وحدة هذا

الموضوع تأتي فقط مما سماه رجال القرن التاسع عشر والعشرين في أوروبا بنفس الاسم: **الأدب**، ومن الأعمال الأدبية التي عرفت فيها هذه النظريات نقطة انطلاقها أو ذيوعها، وحتى نظرية الأدب ذاتها لا تتخذ وحدتها إلا من منظور معين، في حين أن تطورها التاريخي قد تم وفق نوع من الاستمرار.

إن مؤلَّف أرسطو في **الشعرية** الذي تقادم بنحو ألف وخمس مئة سنة، هو أول كتاب خُصِّص بكامله لـ«**نظرية الأدب**» (وقد وضعنا هذه العبارة بين مزدوجتين لتجنب الخلط التاريخي)، وهو في الوقت نفسه أهم ما كُتب في الموضوع، والتواجد المتلازم لهذين الخاصيتين لا يخلو من مفارقة : فهي تشبه إنساناً خرج من بطن أمه بشوارب يتخللها المشيب (لكن المقارنة خادعة بطبيعة الحال)، ولا نرى مثالاً مشابهاً لهذه الحالة إلا في نحو بانيني الذي كان في الوقت ذاته أول كتاب في اللسانيات وأكبر تحفة (لكنه لم يلعب إلا دوراً ضئيلاً في تاريخ العلم) أو في مثال أقرب، هو منطق أرسطو نفسه.

ليس موضوع كتاب أرسطو في **الشعرية** هو الأدب (أو ما ندعوه كذلك)، وبهذا المعنى ليس هذا الكتاب كتاباً لنظرية الأدب، لكنه كتاب في التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكلام. ونتيجة لذلك، وبعد تقديم مخصص للتمثيل بصفة عامة، يصف أرسطو خصائص الأجناس الممثلة (أو المتخيلة) يعني الملحمة والدراما، اللذين حَلّلا في مستوى متسلسل واحد من جهة، وعلى مستوى المقطع من جهة أخرى (عولج جنس واحد من الدراما وهو التراجيديا أما الجزء المتعلق بالكوميديا فهو مفقود أو ببساطة غير موجود). وبالمقابل لا مكان في الكتاب للشعر (الذي كان له وجود في هذه الحقبة)، في حين سيُعتبر الشعرُ، كما نعلم، في الفترة الحديثة، أخلص صورة لتجسيد الأدب.

سيظل الأدب في القرون العشرين الموالية جزءاً من موضوع خطابات نظرية مختلفة رغم أنها لم تكن فقط «نظريات للأدب»، ومن بين هذه الخطابات تجب الإشارة أولاً إلى الخطابة التي تضمنت بطريقة مّا بعض مظاهر الأدب الموجودة فيها. إن موضوع الخطابة في الأصل، هو الخطاب العمومي (المتعلق بالخطيب أو بالمحامي). ولكن بما أن كل جوانب الخطاب يجب أن توصف، فقد كان ينصبّ أيضاً على تلك التي يقتسمها الخطاب العمومي والأدب، وأخص بالذكر : أسلوب الخطاب، بل وحينما كان الخطاب العمومي يفقد جزءاً كبيراً من أهميته نتيجة انقراض الديمقراطيات القديمة، فقد احتل الأدب مكانة ستزداد أهميتُها في الدراسات البلاغية المتأخرة حتى يصبح بعد عصر النهضة المنهلَ الذي يستقي منه البلاغيون أمثلتهم، هناك خطاب آخر مؤسس بشكل جيد غطى بعض جوانب الأدب وهو

خطاب الهيرمينوتيك أو نظرية التأويل، والموضوع الذي استقرت حوله يتعلق بالنصوص المقدسة، لكنها ستناقش فيه البنياتِ اللفظيةَ التي تتقاطع بطبيعة الحال مع الكتابات الدنيوية. لم ينس المؤوِّلون في القرون الوسطى، إذن، الاهتمام بالرمز أو مجاز الشعريات، وذلك هو حال الحضارات الكبرى الأخرى التي توجد فيها «نظرية الأدب» : فالكتابات الهندية والصينية والعربية التي أُلفتْ عن الشعر تتكلم عن القضايا الدلالية أو النفسية التي يزخر بها الأدب وحده (دون أن يشملها) وتُدمجها في مجموعات ذات حدود متغيرة.

أخذت الأمور تتغير قليلاً ابتداءً من عصر النهضة، وذلك من عدة وجوه : أولا بُعثت «شعرية» أرسطو، وأُريدَ لها أن تلعب دوراً مماثلاً للكتاب المقدس، وستصبح كتب الشعرية مجرد تعليقات على كتاب أرسطو في الشعرية، ذلك أن النص قد اصبح من الشهرة التي وضعت حجاباً بينه وبين القراء، ولم يعد أحد يجرؤ على الاعتراض عليه، وفي النهاية على قراءته، وعوضاً عن ذلك وقع الاكتفاء باختصاره إلى بعض الصيغ التي تحولت بسرعة إلى كليشيهات أصبحت تخون فكر صاحبها بعد أن انتُزعت من سياقها.

ثم من جهة أخرى، كثرت التأملاتُ حول الأجناس الأدبية، وهي قديمة قدم نظرية الأدب، وما دام كتاب أرسطو في الشعر يصف ـ كما رأينا ـ الخصائص النوعية للملحمة والتراجيديا، فقد ظهرت منذ ذلك الوقت مؤلفات ذات طبيعة متنوعة احتذت حذو أرسطو. لكن هذا النوع من الدراسات لم يحقق تقاليده الخاصة إلا ابتداء من عصر النهضة حيث تتابعت الكتابات حول «قواعد» التراجيديا والكوميديا، والملحمة والرواية، ومختلف الأجناس الغنائية، وارتبط ازدهار هذا الخطاب، بكل تأكيد، ببنيات إيديولوجية سائدة، وبالفكرة المتبناة عن الجنس الأدبي في ذلك العصر، أعني كونَهُ قاعدةً محددة لا ينبغي خرقُها. صحيح أن الأجناس الأدبية كانت تنتمي إلى الأدب (أو إلى «القصيدة» أو إلى «الفنون الجميلة») ولكنها كانت تعتبر وحدة من مستوى أدنى تنتج عن تقطيع بإمكاننا أن نقارنه بموضوعات نظرية الأدب السابقة ولكنها مع ذلك متميزة عنها، ففي حين أن الرمز أو التمثيل أو الأسلوب المجازي هي خصائص مجردة للخطاب الأدبي (حيث يكون استيعابها نتيجة ذلك أكبر من الأدب وحده) فإن الأجناس الأدبية كانت تنتج عن نوع آخر من التحليل، إنه الأدب في أجزائه.

ثالثاً وأخيراً، بدأت فكرة وحدة الفنون تفرض نفسها، ومن هنا أخذت تتبلور نظرية للفنون تحاول أن تؤطر على الأقل أكثر الممارسات الفنية هيبةً، أعني الشعر والرسم. وتحولت هذه النظرية في القرن الثامن عشر إلى دراسة خاصة هي علم الجمال حيث سيهيِّئ مكان

لنظرية الأدب في الحدود التي تندمج بها في نظرية عامة للفنون، وسيكون ليسنج وكانط الممارسين الأولين لهذا الخطاب، وقد مهدت لهما بحوث طويلة منذ ليونَاردو دڤانسي إلى شَفْتَسبْري.

والنتيجة إذن هي أن أياً من هذه التطورات الثلاثة لم يؤد مباشرة إلى تكوين الوَحدة «أدب»، وبالرغم من ذلك فإنها عملت كلّها على التمهيد لها، فقد أصبحنا نتوفر على مقولة عليا هي مقولة الفن (الذي يمكن تقسيمه بسهولة) وعلى كيانات من رتبة أدنى هي الأجناس الأدبية، كما أننا نتوفر على كتاب الشعرية الذي تضمه استمرارية التقليد. لن يتخذ مفهوم الأدب استقلاله إلا مع حلول النزعة الرومانسية (الألمانية)، وسيكون ذلك بداية نظرية الأدب بالمعنى الدقيق (وبدون تحفظ هذه المرة). لقد توقفت مفاهيمُ التمثيل والتقليد عن دورها المهيمن لتَعَوُّض في قمة الهرم بالجميل، وكلّ ما ارتبط به من غياب الغائية الخارجية والانسجام المتناغم بين أجزاء الكل وعدم قابلية العمل للترجمة. كل هذه المفاهيم اتجهت نحو استقلالية الأدب، وأفضت إلى تساؤل حول مميزاته الخاصة، ذلك هو التساؤل الذي نجده في الكتابات الرومانسية، لكن تأثيرها لم يكن مباشراً خاصة في الدراسات الأدبية المؤسَّسية، وهذا يرجع بدون شك للشكل الذي اتخذته هذه الكتابات، إمّا لأنها كانت كتابات مقطعية تشبه الشعرَ في جوانب عديدة (كما هو الحال عند شليجَل ونُوفَاليس) أو دراسات فلسفية منتظمة لن تحيد عن التقليد الذي رسمه علم الجمال، الذي يحتل الأدب فيه مكاناً محدوداً وتلك هي حالة شليجل وهيجل. لن ترى إذن نظرية الأدب، بالأسلوب الجامعي، النورَ، إلاّ في القرن العشرين، وبالتوالي، في بلدان مختلفة. كان مكان التجديد في السنوات العشر والعشرين من هذا القرن في روسيا، حيث ظهر تيار من الأفكار سُمّيَ بالشكلانية، وانتقل مركز الجاذبية إلى ألمانيا، بين الحربين، ثم انقسمت نظرية الأدب إذن إلى نزعات متعددة، ارتبط بعضها بالأسلوبية وبعضها الآخر بمقاربة «مورفولوجية». وفي الثلاثينيات والأربعينيات، ستزدهر تيارات مختلفة للنقد الشكلاني وللنظرية الأدبية (في أنجلترا ثم الولايات المتحدة) أشهرها النقد الجديد New Criticism، وكانت نقطة الانطلاق المشتركة لكل هذه المجموعات هي علم الجمال الرومانسي التي أدت بالمُنظّرين إلى تأكيد استقلالية الأدب ومن ثم استقلال نظريته. وانكب هؤلاء المُنظّرون بعكس الرومانسيين، على ممارسة تحليلية للعمل الأدبي معيدين الارتباط بالتقليد الأرسطي الذي كان ـ كما تتذكر ـ مهتماً بتمييز مستويات الأعمال الأدبية ومقاطعها الملائمة. إن مختلف الشكلانيين للقرن العشرين هم أقرب إلى روح كتاب الشعرية مما كان عليه المعجبون به في القرن السادس عشر، لأنهم تناولوا العمل من حيث تركه

أرسطو، وقد حققوا بهذا الصنيع تركيباً ناجحاً لمختلف الاتجاهات التي كانت تطغى على «النظرية الأدبية» حتى ذلك الحين، ونَحَوْا إلى تأسيس النظرية الحديثة.

إن فرنسا من بين الدول الأُروبية التي تبلورت فيها النظرية الأدبية بشكل متأخر جداً، ولربما كان ذلك بسبب التأخير الذي اتخذته تجاه دول أخرى، ولن يعرف فقه اللغة ازدهاراً إلا في أواسط القرن العشرين، وعندما ستعترض عليه فلن يكون ذلك باسم تأمل نظري، ولكن انطلاقاً من مناهج نقدية أخرى تعتمد على اتجاهات مختلفة للايديولوجيا الحديثة : تمثل ذلك في النقد الماركسي أو التحليل النفسي أو ذلك الذي يعتمد على تحليل الخيال. إذا أردنا أن نجد في فرنسا نظرية للأدب خلال المئة وخمسين عاماً الأخيرة فإن علينا التوجه نحو كتابات الشعراء والروائيين، منذ فْلُوبير ومَلاَرْمي إلى ڤاليري وميشيل بُوتُور إنهم حقاً الكتاب الذين لعبوا دوراً مماثلاً لدور الرومانسيين الألمان، وقد ظل مضمون المذهب متشابهاً على الأقل في خطوطه العريضة. لكن المكان الأصلي، كالأشكال التعبيرية، سيؤدي، ومن جديد، إلى عدم إمكان اجتياز هذه الأفكار لعتبة الجامعة، وظلت في حالة صيغ مجردة عوض أن تتجسد في عمل تحليلي ووصفي.

لم تبدأ الأشياء في التغير الحقيقي إلا بعد الحرب العالمية الثانية، وهاهنا أيضاً يجب التفريق بين مرحلتين، الأولى تمتد إلى أوائل الستينيات والثانية استمرت منذ ذلك الوقت. تبلورت في المرحلة الأولى بعضُ الأعمال الكبرى حول التأمل في الأدب عامة، لكن صدرت عن كُتَّاب لا عن علماء، وظل الوصفُ المنظَّمُ للعمل الأدبي في مرحلة ثانوية. هكذا سيقدمُ جان بول سارْتر (خاصة في كتابه **ما هو الأدب ؟** 1948) نظرية للأدب، يمكن أن نقول إنها سوسيولوجية (بدون أن يكون شاغل تحليل الشكل غائباً بصفة كلية). إن العلاقة بين النص والجمهور الموجه إليه، هو ما يشغل المكان الأول في هذا الكتاب، وسيتخذ سؤال مُوريس بْلاَنْشُو في كتابيه (**الفضاء الأدبي** 1955 و **الكتاب الذي يأتي** 1959) شكلاً أقرب إلى الفلسفة، ذلك أنه يحاول إدراك المكان المنفلت الذي يجد فيه الأدب أصولَه، والاختيار الميتافيزيقي الذي يقود الكاتب إلى خط السطر الأول. ورغم عبقرية هذين الكاتبين ـ أو رُبّما بسببها ـ فإن أعمالهما لم تخلّف أتباعاً ولم تشكل مدرسة (دون أن يعني ذلك أنهما ظلا بدون تأثير)، ولربما بدت أفكارهما شديدة الارتباط بصيغتها التعبيرية التي اتخذتها فلم يجرؤ عليها التفسير المدرسي. وفي نفس الفترة، ظهرت أيضا بعض الأعمال حول نظرية الأدب بالمعنى الحديث، يعني الأعمال التي تصف بعض خصائص النصوص الأدبية. هكذا درست وجهات النظر داخل الرواية والعلاقات التي تجمع بين سارد وشخصية (ج. بُويُون، **الزمن**

والرواية، 1946) أو الأدوار التي تضطلع بها الشخوص داخل عالم درامي ونماذج المواقف التي يمكن أن يوجدوا فيها (سُوريُو، **مئتا ألف موقف دْرَامي**، 1947) ولكن، الأمر هنا يتعلق أيضا بوقائع معزولة.

لن تتغير وضعية النظرية الأدبية، حقيقة، إلا في الستينيات، والعامل الحاسم لهذا التغير هو تأثير المنهجية البنيوية، على مجمل العلوم الإنسانية، فبتأثير لفي شتراوس اتخذت الاستراتيجية البنيوية، التي تبلورت في اللسانيات وانتقلت بفضله إلى الاثنولوجيا، مكانةً مرموقةً، وبما أن البنيوية تعطي في كل ميدان أهمية للخطاب النظري فإنها في الدراسة الأدبية ستدعّم النظرية على حساب التفسير، وسيُسهّل هذا التأثير لكون الأسس الإيديولوجية للبنيوية لا تختلف عن تلك التي أقامها علم الجمال الرومانسي، تلك الأسس التي ظل الأدباء على صلة بها عن طريقِ تأملات كُتّاب ما بعد الرومانسية، هذا التأثير هو الذي سيحدّد أيضاً الشكل الذي ستعطيه النظريةُ الأدبية لموضوعها : إنه الخطاب الأدبي، أعني مجموع البنيات اللفظية التي تعمل في كل عمل أدبي.

إن التاريخ، دائماً، أكثر هشاشة واعتباطاً، مما نظن، لأن زاوية النظر التي نتخذها تدفعنا إلى اختيار بعض الوقائع البارزة وإزاحة غيرها، وهذه الهشاشة تتزايد كلما اقتربنا من الحاضر، لأن «حكم الزمن» لايقدم لنا عوناً، أما بالنسبة للمستقبل فمن البدهي أن الأمر لا يتعلق أبداً بالتاريخ، ولكن بالتخمين، وبالنبوءة، وبالعلم بالغيب، لكنني أستطيع الاستفادة من المسافة التي تفصل سنة 1980 عن سنة 1973 (أو سنة 1967)، والمستقبل الذي أتحدث عنه سيكون مستيْقلاً بالنسبة للنص التالي وهو الحاضر بالنسبة إلى اليوم.

عندما أحاول تجاوز الخصومات الكلامية أو الاختلافات الشخصية، أميز بين أربعة اتجاهات كبرى متّبعة في الدراسات الأدبية الراهنة وهي :

1 - تسير نظرية الخطاب الأدبي نحو الإندماج في نظرية عامة للخطابات. سنجد أسباب هذا التغير داخل هذا الكتاب، وخاصة في فصل الخاتمة. إنها تعود بالأساس إلى أن الخصوصية الأدبية ليست من طبيعة لغوية (وبالتالي كونية) وإنما من طبيعة تاريخية وثقافية. وهذه الدراسات الحديثة التي تأخذ من الخطابات - **بصيغة الجمع** - موضوعاً لها، تتجه اليوم نحو التأسيس في مختلف البلدان وتحت أسماء متنوعة، وهي تختلف عن اللسانيات في كونها لا تصف اللغة والآليات النحوية، ولكنها مختلفة أيضاً عن الشعرية، لأنها لا تقتصر على الخطاب الأدبي، وهي تأخذ أسماء مثل : **التداول و البلاغة** (الحديثة بطبيعة الحال)، واللسانيات النصية، ما بعد اللسانية وأسماء أخرى بدون شك. كثير من القضايا التي تثيرها

الصفحات القادمة لا زالت كذلك إلى اليوم، رغم أنها تتخذ طابعاً مُتَعَلْمِناً ـ في هذا الإطار الجديد، خارج عن أي مرجع أدبي. إن علامات هذا التطور تتضاعف اليوم، وتأتي من كل حدب وصوب، من اللسانيات التي تهتم بوحدات أبعد من الجملة، من علماء الاجتماع، سيوسيولوجيين أو أنثروبولوجيين، الذين يتساءلون عن الخصائص اللفظية للخطابات الحاملة لتمثُّلات جماعية. وفي النهاية الأدباء أنفسهم من الذين أدخلوا في تساؤلاتهم نصوصاً غير أدبية، ولكي لا نذكر إلا مثالاً واحداً، أي فرق نجده بين **تشريح النقد** 1957 الذي بُني على البحث عن الخصوصية الأدبية. وآخر كتابات نُورثْرُوب فْرايْ التي اتجه موضوعها شيئاً فشيئاً إلى البحث في الثقافة الكلامية (وليس الأدب بمفرده).

2 ـ ما سميته في الصفحات السابقة بالتفسير الحرفي (أوالفيلولوجي) يشكل اتجاهاً ثانياً كبيراً للعمل الأدبي (رغم أن تسمية كهذه لاترضي أصحاب هذا الاتجاه). يبدو لي أن مسألة التعدد النقدي وضعت غالباً بشكل سيء لعدم التفريق بين ما يسميه القدماء بالتفسير الحرفي، والتفسير المجازي، ولكي أحيل على كتاب حديث يمكنني مع بَاخْتِين تحديد **الدقة و العمق** كأمثلة تأويلية مطابقة لجمل مختلفة للقراءة النقدية. وكما اعتدنا أن نقول منذ سْبِينُوزا على الأقل (إنْ لم يكن منذ أُوريجين)، للتفسير الحرفي جنَاحَان : الأول لساني والآخر تاريخي. يقوم التحليل اللساني (بالمعنى الواسع إذن بإدخال كلٍّ من الأسلوبية، التداول. الخ.) على الصواب أو الخطإ، ومهما كانت وجهة النظر النقدية فإننا نقبل أن فواعل الجمل في النثر الأخير لهنري جميس هي بامتياز أسماء مجردة وأن هذا الكاتب يفضل الأفعال اللازمة، أو النفي: إنه ليس للتعدد النقدي ما يقوله في هذا الشأن، وينطبق نفس الأمر على التحليل التاريخي، رغم أن الأشياء هنا أكثر تعقيداً : فإما أن نظرية جمالية مَّا كانت موجودة أو غير موجودة في زمنها، وإما أن يكون خطاب مَا إيديولوجي موجود أو غير موجود في زمنه، ولا يوجد هناك حلٌ ثالث، والخطاب لا يأخذ معناه، إلا داخل سياق خاص، ومن المؤكد أن معرفة جيدة لهذا السياق ضرورية لفهم الخطاب، وبما أن الجناحين الأول والثاني كليهما يعملان بطريقة لا تقبل الانتقاد فإننا نحس بتحكم تام في الطيران عند قراءتنا لعيون التفسير الأدبي التي تشكلها أعمالٌ لجُوزيف فْرَانْكْ حَوْلَ دُسْتُويفسْكي أو دْيَان وَاطْ Watt حول كُونْرَاد (وهذه ليستْ إلا أمثلة).

3 ـ تصبح مسألة التعددية بالمقابل واردة مع ما سماه القدماء بالتفسير المجازي (وما نسميه ببساطة : النقد) لكننا حين نجازف بسهولة، ونحن ننطلق من التفريق بين التفسير الحرفي والتفسير المجازي، فإننا قد نقع فيما وقع فيه لانْسُون من احتقار ساذج أعمى للنقاد،

وهذا شيء بالغ الخطإ، (أو بكل تواضع أبعد مما اعتقده صواباً)، فكل عمل تُعاد كتابته من طرف قارئ، يفرض عليه منظوراً تأويلياً، لا يكون في الغالب هو المسؤول الأول عنه، لكنه يأتيه من ثقافته وعصره أي من خطاب آخر، وكل فهم هو التقاء بين خطابين أي حوار، ومن العبث أن يكف المرءُ عن أن يكون ذاته ليصبح الآخر، وحتى إن هو تمكن من ذلك فإن النتيجة ستكون عديمة الفائدة (لأن هذا سيكون مجرد إعادة إنتاج للخطاب الأولي). إن قيام الاثنولوجيا كعِلْمٍ لَدَلِيلٌ على أنه من صالح المرء أن يكون مخالفاً لمن يريد فهمه. هذا التأويل من حيث هو ترجمةٌ وفهمٌ هو شرطٌ لبقاء النص القديم على قيد الحياة ولكنه أيضاً شرط لبقاء الخطاب الحالي، ومن ثم لا يكون التأويل صحيحاً أو خاطئاً، لكن يكون غنياً أو فقيراً، خصباً أو عميقاً، فاتناً أوْ لاَ. إذا قرأ بارط نصاً (هذا المُعَلِّمُ الذي لا يُنْسَى، والذي علمني أن أهجُر المعلِّمين والسادة والسيادة) فإنه يقول لنا ما تجده فيه حساسيتنا المعاصرة، إنه لقاء بين رَاسِين وبَارْط، سَاد وبَارْط، بلْزَاك وبَارْط (ولا يتعلق الأمر بأفراد بطبيعة الحال).

4 ـ الاتجاه الأخير هو الشعرية التاريخية (تاريخ الأدب بالمعنى الخاص). لا يتعلق موضوع التاريخ بالأعمال الأدبية الدقيقة وإنما، بما يتجاوزها، وأقصد أصناف الخطاب الأدبي وتأليفاتها المستقرة، التي نملك لها اسماً تقليدياً هو الأخبار الأدبية. نحن نتخذ هنا مكاناً يتوسط في عموميته شمولية نظرية الخطاب وخصوصية التفسير، ونلتجئ في ذلك إلى التحليل الشكلي كما نلتجئ إلى التحليل الإيديولوجي ذلك لأن الجنس الأدبي مرتبط بالأشكال اللسانية ارتباطه بتاريخ الأفكار، هذا الاتجاه يميز خاصة دراسة الخطاب الأدبي، فعندما توضع نظرية للحوار نأخذ كمثال لها أي مناقشة كَانَتْ، أو نختلق لها مناقشة، فالمهم هو أن يتفق الجميع على الاعتراف بها كمناقشة ممكنة، لكنه لا يتحقق من بين كل «الإمكانات» الأدبية، إلا بعضها، وهو الذي يهمنا. إن للدراسات الأدبية موضوعاً هو المتن وليس القدرة الخطابية، لأن الأدب وُجِدَ في التاريخ (هذا البُعد يضاف إلى وجهة النظر البلاغية أو التداولية دون إلغائه)، ونقوم بالتأريخ عندما نتساءل مثل وَاطْ أيضاً عن نشوء الشكل الروائي في بزوغ الرأسمالية، أوْ عن تحولات الأساطير الأُوروبية عقب الأزمة الرومانسية، أو عندما نحاول على غرار بَاخْتِين وصف مختلف تصورات الزمن والمكان التي تتخلل هذا النوع أو ذاك من النثر السردي منذ العصر القديم إلى عصر النهضة.

هل لي مكانٌ وسط هذه الاتجاهات الكبرى ؟ الكتاب الذي أعطيه الأهمية أكبر من بين إنتاجاتي المتأخرة يتعلق باكتشاف أمريكا وغزوها : لقد كان علي لكي أكتبه أن أستند إلى بعض التصورات حول ماهية الخطاب، والطريقة التي ينبثق بها معناه، فأنا إذن مدين

للنظرية العامة للخطاب، كما اني حاولت في قراءتي أن أتقيد بالدقة فأعير الانتباه للأُسلوب وأشكال الخطاب، واقرأ أكثر ما يمكن من النصوص الملحقة حتى أتمثل إيديولوجية العصر. أنا إذن مدين للتفسير الحرفي، لكن مشروعي تاريخي : إني أهتم بتطور المكان الذي نعطيه للآخر منذ النهضة، ونصوص القرن السادس عشر، المختلفة جداً فيما بينها، تسمح بظهور صورة مُتْبَنِيَة، مختلفة كليا عما ستصبح عليه في القرن الثامن عشر أو في القرن العشرين، ثم إنني فوق ذلك أحاول أن أتوجه إلى من يعاصرونني (وهذا ما كان آباء الكنيسة يطلقون عليه الحس الأخلاقي)، أسعى إلى التحدث مع المعاصرين لي عن المشاكل التي تهمنا جميعاً، كمسألة التسامح وكراهية الأجانب والاستعمار والتواصل، وتقبُّل الآخر والاتحاد معه، والشعور بالتفوق الظاهر والخفي، أنا إذن مدين للتفسير المجازي. إن عملي إذن يأخذ من كل تلك الاتجاهات ويدين لها، هل يعني ذلك أنني أضرب في كل اتجاه، ذلك مايبدو لي أنه القاعدة وليس الشذوذ، ولكن ذلك لا يعني أن التمييز بين هذه الاتجاهات غير مبرر، بل إنه ضروري.

وما حال الشعرية في كل هذا ؟ إنها هي الأخرى مغايرة توجد في كل اتجاه من هذه الاتجاهات في البحث، ولكن بكيفية أخرى حتى وإن كنا لا نشعر بالحاجة دوماً إلى تسميتها، إنها في تحول وتلك أفضل علامات حيويتها.

تزفيطان طودوروف

1

تعريف الشعرية

علينا، لكي نفهم الشّعريّة، أن ننطلق من صورة عامّة، وبطبيعة الحال مبسّطة إلى حدّ ما، عن الدّراسات الأدبيّة. وليس من الضّروري مع ذلك، أن نصف التّيارات والمدارس الموجودة، بل يكفي أن نذكّر بالمواقف المتّخذة بشأن عدّة اختيارات أساسيّة.

ينبغي قبل كل شيء التمييز بين موقفين، يرى أوّلهما في النصّ الأدبيّ ذاته موضوعاً كافياً للمعرفة. ويعتبر ثانيهما كلّ نصّ معين تجلّياً لبنية مجرّدة. (أعرض، إذن، بصفة تامّة عن الدراسات التي تتناول حياة الكاتب بما أنّها ليست «دراسات»). وهذان الاختياران لا تعارض بينهما، كما سنرى، بل يمكن القول بأن كلّ واحدٍ منهما يقف بإزاء الآخر موقف تكامل ضروريّ. ورغم ذلك يمكننا التّمييز بوضوح بين هذين الاتّجاهين بحسب التأكيد على أحدهما دون الآخر.

ولنقل في البداية بضع كلمات عن الموقف الأول، الذي يذهب إلى أن العمل الأدبي هو الموضوع النهائي والأوحد، ولْنُسَمِّه من الآن فصاعداً **التأويل**. إن التأويل، ويُسمّى أحياناً **تفسيراً أو تعليقاً أو شَرْحَ نصٍّ أو قراءةً أو تحليلاً** أو ببساطة أيضاً **نقداً** (وهذا التعداد لا يدل على استحالة التمييز أو حتى التعارض بين بعض هذه الألفاظ...) يَتَحَدَّدُ، بالمعنى الذي يُحْيلُهُ عليه هنا، بمَرْماه وهو **تسمية معنى النصّ المُعَالَج**. ويحدّد له هذا المرمى منذ الوهلة الأُولى مَثَلَهُ الأعلى، وهو جعل النّص يتكلّم بنفسه، وبعبارة أخرى، أنه الوفاء للموضوع، أي للآخر، وبالتالي امّحاء الذات، كما يحدّدُ له مأساتَهُ وهي العجزُ المستمرّ عن بلوغ

المعنى، وإنما بلوغ إلى معنى واحد فقط خاضع للأحداث التاريخيّة والنّفسيّة. وهذا المَثَلُ الأعلى، وهذه المأساة عَرَفَا التّعْديلَ طوال تاريخ التّعليق وهو تاريخ مُتَسَاوِقٌ مع تاريخ الإنسانيّة.

والحقيقة أن تأويل عمل أدبيّ أو غير أدبي لذاته وفي ذاته دون التخلي عنه لحظة واحدة ودون إسقاطه خارج ذاته، لأمْرٌ يكاد يكون مستحيلاً. أو هذه المهمّة بالأحرى ممكنة، لكنّ الوصف لن يكون إذّاكَ إلا تكراراً حرْفياً للعمل نفسه. فهو يلاحق عن قرب أشكالَ العمل بحيثُ لا يكوّن الإثنان إلا شيئاً واحداً. فالوصف الأفضل للعمل هو العملُ نفسُه.

أما ما يقترب أكثر من هذا الوصف الأمثل، رغم أنه لا مرئي، فهو القراءة المجرّدة بما أنها ليست إلا تجلّياً للعمل. لكن عملية القراءة لا تخلو بدورها من نتائج. فقراءتان لِكتاب واحد لا يمكن أن تكونا متماثلتين أبداً، إذْ أننا نخطُّ أثناء قراءتنا كتابةً سلبيّةً ؛ فنُضيفُ إلى النصّ المقروء أو نحذف ما نريد أو ما لا نريد أن نجد فيه. فما إن يوجد قارئ حتى تبتعد القراءة عن النص.

فما بالك إذن بهذه الكتابة الفاعلة، لا السلبيّة، ونعني بها النقد، سواء أكان مستوحىً من العِلْم أم من الفن ؟ وكيف يمكننا أن نكتب نصاً مّا ونحن أوفياء لنصٍّ آخر ومحافظون على سلامته ؟ كيف يمكننا أن نتلفظ بخطابٍ منبثق عن خطاب آخر ؟ إن الناقد يقول شيئاً آخر لا يقوله العمل المدروس عندما تنضاف الكتابة إلى القراءة المجرّدة، حتى وإن ادّعى قول الشيء نفسه. وبما أنه يضع كتاباً جديداً فإنه يُبْطِلُ الكتاب الذي يتحدث عنه.

ولا يعني هذا أنه ليس في اختراق التلازم درجات.

والتمييز، إن لم نقل التعارض، بين التأويل ـ وهو ذاتي وقاصر وفي أشد الحالات اعتباطيّ ـ وبين الوصف كفاعلية ثابتة ونهائية، حُلْمٌ من الأحلام التي راودت الوضعيّة في مجال العلوم الإنسانية. ولقد صيغت منذ القرن التاسع عشر مشاريع تهدف إلى إيجاد نقد علميّ لم يكن، بعد أن أقصى كُلَّ تأويل، إلاّ وصفاً محضاً للأعمال. وَمَا إن ظهرت مثل هذه الأوصاف النهائية حتى تسارع الجمهور إلى نسيانها وكأنها لا تختلف في شيء عن النقد السّابق. ولم يكن الجمهور فيما ذهب إليه مخطئاً. إذْ أنّ الظّواهر الدّلاليّة وهي موضوع التأويل لا تتلاءم مع الوصف إن أردنا أن نَحْمِلَ هذه الكلمة على معنى الإطلاق والموضوعية. وعلى هذا النحو فإن المعطيات التي تسمح لنا بالوصف الموضوعيّ في مجال الدراسات الأدبيّة، أي عدد الكلمات أو المقاطع أو الأصوات، لا تمكّننا من استنباط المعنى. والعكس بالعكس فحيث يستقر المعنى يكون المقياس الماديّ قليل النفع.

ولكن القول بأن «كل شيء تأويل» لا يعني أن كل التّأويل متساوية. فالقراءة مسارٌ في فضاء النص. مسارٌ لا ينحصر في وصل الأحْرُف بعضها ببعض من اليمين إلى اليسار[1] ومن أعلى إلى أسفل (وهو بمفرده المسار الوحيد، ولهذا فليس للنصّ معنى مفرد) وإنما هو يَفْصِلُ المتلاحمَ ويجمع المتباعدَ، وهو على وجه التدقيق يشكّلُ النصَّ في فضائه لا في خطّيّته. إن «الدائرة التأويليّة» الشهيرة، التي تُسَلِّم بضرورة تواجد الكل وأجزائه، وتلغى تبعاً لذلك إمكانيةَ بدايةٍ مطلقةٍ، تَشْهَدُ وحدها على ضرورة تعدّد التّأويل. لكن لا يمكن لكلّ الدوائر أن تتساوى. فهي تسمح بالمرور عبر عدد يكثر أو يقلّ من نقاط الفضاء النصّي، وترغمنا على حذف عدد كبير أو صغير من عناصره. وكلٌّ منّا يعلم، أثناء الممارسة، أنه توجد قراءات أكثر وفاء من قراءات أخرى، رغم أنه لا توجد قراءة تامة الوفاء. والاختلاف بين التأويل ووصف (المعنى) هو اختلاف في الدّرجة لا في الصّفة، لكنه من منظور تعليميّ، ليس أقلّ نفعاً.

إذا كان التأويل هو المصطلح الجنسي[2] المتعلّق بالنّمط الأول من التحليل الذي يخضع له النص الأدبيّ، فإن الموقف الثاني الذي أعلنّا عنه أعلاه يندرج في الإطار العام للعلم. ونحن إذ نستعمل هنا هذه الكلمة التي لا يميل إليها «الأديب العادي» فإننا لا نريد أن نحيل على درجة التّجويد التي وصلت إليها هذه الفاعلية (وهي تجويد نسبيّ بالضرورة)، بقدر ما نريد الإحالة على المنظور العام الذي اختاره المحلّل، فما عاد هدفه وصف الأثر المفرد وتعيين معناه وإنما هدفه وضع القوانين العامّة التي يكون هذا النص النوعي نتاجاً لها.

وفي صلب هذا الموقف الثّاني يمكننا التّمييز بين تنويعات مختلفة تبدو للنظرة الأولى متباعدة. ففي الواقع نجد هنا جنباً إلى جنب دراسات نفسية ودراسات تحليلية نفسيّة ودراسات اجتماعية ودراسات إثنولوجية مستمدة من الفلسفة أو من تاريخ الأفكار. وهي تنفي جميعُها طابعَ الاستقلالية عن العمل الأدبي وتعتبره تجلّيا لقوانين توجد خارجه وتتصل بالنفسية أو المجتمع أو «الفكر الإنساني» أيضاً. هدف الدّراسة عندئذ هو نقل العمل إلى الميدان الذي يُعْتَبَرُ أساسياً، أي أنه عمليّة فكٌّ للرّموز وترجمة لها. فالعمل الأدبي تعبير عن «شيء مّا» وغاية الدّراسة هي الوصول إلى هذا «الشيء» عبر القانون الشّعري. وطبقاً لطبيعة هذا الموضوع الذي يُسْعَى إلى بلوغه، سواءً أكانت فلسفية أم نفسانية أم اجتماعية أم غير ذلك، فإن

1) في الأصل «من اليسار إلى اليمين»، وقد راعينا في التّرجمة الخط العربي الذي يسير من اليمين إلى اليسار.

2) ترجمة لـ générique، وهو صفة للجنس genre. فإذا كنّا نقسّم الممارسة الأدبيّة إلى أجناس فإن الممارسة النّقدية هي الأخرى مقسمة إلى أجناس.

الدّراسة المعنية بالأمر، تندرج ضمن نمط من هذه الأنماط للخطاب (أي علم من هذه «العلوم») التي لكل منها، بطبيعة الحال، تفريعات متعدّدة. وتنتسب مثل هذه الفاعلية إلى العلم، مادام موضوعه لم يعد الحدث النوعي وإنما القانون (النفساني أو الاجتماعي... الخ) الذي يوضحه الحدث.

وجاءت **الشعرية** فوضعت حداً للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية. وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظّم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع... الخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته. فالشعرية إذن مقاربة للأدب «مجردة» و «باطنية» في الآن نفسه.

ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبيّ. وكلّ عمل عندئذ لا يعتبر إلاّ تجلّياً لبنية محدّدة وعامة، ليس العمل إلاّ إنجازاً من إنجازاتها الممكنة. ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص المجرّدة التي تصْنعُ فرادَةَ الحدث الأدبي، أي **الأدبية**.

وما عادت غاية هذه الدراسة صياغة كلام فضفاض عن النص أو تلخيص فطنٍ للعمل الملموس، وإنما اقتراح نظرية لبنية الخطاب الأدبي واشتغاله، نظرية تُقدّمُ جدْولاً للإمكانات الأدبية، كما تُظهر الأعمال الأدبية باعتبارها حالات خاصة منجزة. وسيصبح العمل عندئذ مسقطاً على شيء آخر غير ذاته كما هو الشأن في النّقد النفسي أو الاجتماعي، ولكنّ هذا الشيء الآخر لن يكون عندها بنية غير متجانسة معه بل سيكون بنية الخطاب الأدبي نفسها. ولن يكون النص النوعي إلا حجةً تسمح بوصف خصائص الأدب.

فهل تنطبق لفظة «شعرية» على هذا المفهوم ؟ نحنُ نعلمُ أن معناها تنوع عبر التاريخ، ولكن يجوز لنا استعمالها دونما خوف سواء اعتمدنا على سُنّة قديمة أو على أمثلة حديثة العهد وإن كانت معزولة ـ وقد سمّاها ڤاليري الذي أكد على ضرورة مثل هذه الفاعلية بالاسم ذاته قائلا : «يبدو لنا أن اسم **شعرية** ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسماً لكلّ ما له صلة بإبداع كُتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيّق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة

بالشعر».[3] وستتعلق كلمة شعرية في هذا النص بالأدب كله سواءٌ أكان منظوماً أم لاً، بل قد تكاد تكون متعلقة، على الخصوص، بأعمال نثرية.

ولكي نبرر استعمالنا لهذه اللفظة يمكننا التذكير بأن أشهر الشعريات، شعرية أرسطو، لم تكن سوى نظرية تتصل بخصائص بعض أنماط الخطاب الأدبي، ثم إن اللفظة غالباً ما استُعملت بهذا المعنى في الخارج وقد حاول الشكلانيون الرُّوس في السابق بعثها، وأخيراً تظهر في كتابات رُومَانْ يَاكُبْسُون لِتَغْنِيَ علم الأدب.[4]

ولنعد الآن إلى العلاقة بين الشعرية وبقية مقاربات العمل الأدبي التي ذكرناها.

إن العلاقة بين الشعرية والتأويل هي بامتياز علاقة تكامل. فكل تأمل نظري في الشعرية لم يُغذَّ بملاحظات حول الأعمال الموجودة لابدَّ له أن يكون عقيماً وغير إجرائي. وهذا الأمر يعرفه اللسانيون معرفةً جيدةً، فبَنْفِينِيسْتُ[5] أعلن، وهو محق في ذلك، أن «التفكير في اللغة لا يكونُ مُثمِراً إلا إذا تناولَ في البداية الألْسِنَة الحقيقية». إن التأويل يسبق الشعرية ويليها في الآن نفسه، فمفاهيم الشعرية تمَّ نحتُهَا حسب متطلبات التحليل الملموس، ولا يستطيع التحليل بدوره أن يتقدَّم خطوة واحدةً إلا باستعمال الأدوات التي يصْطَنِعُهَا المذهبُ. ليس من بين هذين النشاطين ما هو سابق على الآخر. فكلاهما «ثانوي». وهذا التشابك الوثيق الذي يجعل في غالب الأحيان الكتابَ النّقديَّ جيئةً وذهاباً مستمرّين بين الشعرية والتأويل، لا ينبغي لهُ أن يصُدَّنا عن التمييز، في مستوى التجريد، تمييزاً دقيقاً بين أهداف هذا وأهداف ذاك.

وبالمقابل، فإن العلاقة بين الشعرية والعلُوم الأخرى، التي لها أن تتخذ العمل الأدبي موضوعاً، هي علاقة تنافر (كما يبدو من الوهلة الأولى على الأقل). وهذا في الحقيقة أمرٌ

3) P. Valéry, de l'enseignement de la poétique au collège de France, Variété V, Paris, Gallimard, 1945, p. 291.

4) لِكيْ نبرّر استعمالنا لهذه اللفظة نشير إلى أنها قريبة من الاستعمال الذي وصفه ڤاليري أعلاه، إلا أنها ليست قريبةً من استعماله لها في درسه حول الشّعرية (انظر Yggdrasill, II, 1937-1938, III, 1938-1939) ونشير إلى أن لها سماتٍ تشترك فيها مع استعمال ياكبسون لها لاسيما من حيث علاقتها بالعلم عامة وباللسانيات على وجه الخصوص، ولكنها تختلف عنه في عدم شمولها لوصف الأعمال المنثورة (انظر : R. Jakobson, linguistique et poétique, Essais de linguistique générale, 1963, Minuit, Paris. ونشير إلى أنهما تطابق إلى حدٍّ بعيد ما أسماه رولان بارط بعلم الأدب Critique et Vérité, Paris, seuil, 1966.

5) Benveniste.

يأسف له الانتقائيون شديد الأسف وهم كثيرون جداً بين «رجال الأدب»؛ فهم على أتمّ الاستعداد لقبول تحليل أدبيٍّ مُستلهم من اللسانيات، وآخر من التحليل النفسي، وثالث مُقام على علم الاجتماع، مع تحليل رابع مُنْبَنٍ على تاريخ الأفكار، بنفس رحابة الصَّدر، وتقوم وحدةُ كل هذه المساعي ـ كما يقولون ـ على وحدة موضوعها، أي الأدب. ولكن مثل هذا التأكيد يتناقضُ مع المبادئ الأولية للبحث العلمي. فوحدة العلم لا تتكوّن من وحدانية موضوعه، فلا وجود «لعلم بالأجسام» رغم أن الأجسام موضوع واحدٌ بل توجد فيزياء وكيمياء وهندسة. ولا أحد يطالب بمنح حقوق متساوية في «علم الأجسام» «للتحليل الكيميائي» و «التحليل الفيزيائي» و «التحليل الهندسي».

أيجب أن نُذكّر، من جديد، بتلك الأرضية المشتركة التي يخلق فيها المنْهجُ الموضوعَ وأن نذكّر بأن موضوع أي علم ليس مُعطى في الطبيعة وإنما هو جمّاعُ عمل مُحْكم ؟ لقد تناول فْرَويْد الأعمال الأدبية بالتحليل النفسي. ويمكن للعلوم الإنسانية الأخرى أن تستخدم الأدب كمادة لتحاليلها، ولكن إذا كانت هذه التحاليل جيدة، فإنها تُبوَّبُ ضمن العلم المعني بالأمر، وليس بوسعها أن تكون جزءاً من تعليق أدبي مُسْهب. وإذا لم يُعتبر التحليل النفساني أو الاجتماعي لنصٍّ ما جديراً بأن يكون جزءاً من علم النفس أو علم الاجتماع، فنحن لا نرى ما يدعو إلى قبوله آلياً في صلب «علم الأدب».

إن فكرة تأمل علمي في الأدب سرعان ما تصطدم باحتراز شديد، حتى إنه من الضروري، قبل معالجة «قضايا الشعرية»، أن نذكّر ببعض الحُجَج التي تُقدَّم لتنفيد هذا التأمل نفسه، ولعلّ دحضنا لهذه الحجج يُمَكّن الشعرية من أن تتجنّب بطريقةٍ أيسر بعض المخاطر التي تنتبه إليها. ولقد قُدِّمَتْ كلُّ حُجَّة من هذه الحجج مرّات عديدة، فلابدّ إذاً من تخيُّر لمختلف صياغاتها، وإليكم صفحة منتخبةً من المقال الشهير الذي كتبه هِنْري جيمْس بعنوان **فن التخيّل**:[6]

«له (أي الروائي) كلُّ الحظوظ كي يتمتع بفطنة تجعله يُدْرِكُ أن مثل هذا التمييز الغريب والقطعي بين الوصف والحوار، بين الوصف والحدث الروائي، تمييزٌ مجرّد من كل معنى وقليل الإفادة. فغالباً ما يتحدث الناس عن هذه الأمور وكأنه يوجد تمييز واضحٌ فيما بينها، كأنها لا تتداخلُ في كلِّ لحظة، وكأنها لا تتصل فيما بينها اتصالاً وثيقاً في مجهودٍ شامل للتعبير. وأنا لا يمكنني أن أتخيل تأليفاً لكتاب متجسداً في خانات معزولة ولا أن

6) بالإنجليزية في الأصل : the Art of Fiction (م).

أتصور مقطعاً وصفياً، في رواية جديرة بالذكر، يكون خِلْواً من مقصد سرديّ، أو حوار يكون خِلْواً من مقصد وصفيّ، أو خاطرة معيّنة لا تسهم في الحدث الرّوائي أو حدثاً روائياً تكمن قيمته في سبب آخر غير ذاك السبب العام والوحيد الذي يفسّر نجاح كل عمل فنّي، أي القدرة على أن يكون صالحاً لإبراز النص. فالرواية كائن حيّ، واحدٌ وغير منقطع، مثل كلّ جهاز عضوي آخر، وسنلاحظ على ما أعتقد أنها تعيش بالضبط إذا ما ظهر في كل جزء منها شيء مّا من جملة الأجزاء الأخرى. والناقد الذي سيزعم، انطلاقاً من النسيج المنغلق لعمل تامّ، رَسْمَ جغرافية لوحداته سيكون مُجْبراً على وضع حدود مزيّفة، وهو ما أخشاه، كزيف كل الحدود التي عرفها التاريخ».

وهكذا يتّهم جيمس الناقد الذي يسمح لنفسه باستعمال مفاهيم من قبيل، «الوصف» و «السرد» و «الحوار» الخ... بارتكاب خطأين في الوقت نفسه : 1) الاعتقاد بإمكان وجود هذه الوحدات المجرّدة في حالة خام داخل العمل؛ 2) التجرؤ على استعمال مفاهيم مجرّدة تجزئ هذا الموضوع غير الملموس («هذا الكائن الحي») الذي هو العمل الفني.

إن المنظور الذي تندرج ضمنه الشعرية يُفقد المأخذَ الأول كلّ قوّته. فالشعرية بالتحديد لا تضع هذه المفاهيم المجرّدة في العمل النوعي وإنما تضعها في صلب الخطاب الأدبي. وهي تؤكد أن هذه المفاهيم لا يمكن أن توجد إلا هناك، في حين نجد أنفسنا في العمل بإزاء تجلٍّ محتلط إنْ قليلاً أو كثيراً. والشعرية لا تُعنى بهذا الجزء أو ذاك من أجزاء العمل، وإنما تُعنى ببِنْاه المجردة التي تسميها «وصفاً» أو «حدثاً روائياً» أو «سرداً». والحجة الثانية أهم، وهي بالإضافة إلى ذلك أكثر الحجج تواتراً على الإطلاق. فإن صيحة مفادها لا تلمسوني(7) ما تزال إلى اليوم تؤثر في العمل الفني، وفي هذا الرّفض للفكر المجرّد ما يفتن العقول. ومع ذلك لم يكن على جيمس إلا أن يقطع شوطاً آخر في مقارنته بين الرواية والجهاز العضوي - وهي مقارنة ملتبسة في حدّ ذاتها - حتى يدرك حدود مضمونها. ففي كل قطعة من جسدنا يوجد في آن واحد دمٌ وعضلات ولَمْفٌ وأعصابٌ، وهذا لا يمنعنا من أن نتصرف بهذه الألفاظ وأن نستعملها دون أن يعترض علينا أيٌّ كان. ويقال أيضاً : لا توجد أمراض وإنما يوجد مرضى. ومن حسن حظّنا أن علم الطّب لم يعمل بهذا المبدإ. أما في مجال الدراسات الأدبية فمن ذا الذي يمكن أن نقْتُلَ دِفاعاً عن مواقف عبثية ؟ بل الأدهى أنه لا أحدَ يمكنه. وهنري

7) باللاتينية في الأصل : noli me tangere وهي عبارة قالها المسيح أمام أعدائه (م).

جيمس ليس بدْعاً في هذا، أن يتحاشى استعمال ألفاظ وصْفيّة وبالتالي استعمال نظرية توَسُّمها. ولنا فقط أن نُبقيَ هذه النظرية في حيّز الإضمار أو أن نناقشها بشكلٍ صريح.

إن انتماء هذه الدراسة إلى مجموعة مخصصة للبنيوية يطرح سؤالاً جديداً : ما علاقة البنيوية بالشّعرية ؟ إن عسر الإجابة عليه هو على قدْر تعدُّد المعاني في لفظة «بنيوية».

إذا تناولنا هذه الكلمة في معناها الواسع، فإن كل شعرية هي شعرية بنيوية، لا فقط هذه أو تلك في تنويعاتها، مادام موضوع الشّعرية ليس مجموع الوقائع الاختبارية (الأعمال الأدبية) بل بنية مجرّدة (هي الأدب). لكن لنقل إنه يكفي دائماً إدخال وجهة نظر علمية في أي ميدان كان حتى تكون هذه العملية بنيويّة. أما إذا عنينا بهذه اللفظة مجموعة محدودة من الفرضيات، معلومة التأريخ، وهي تختزل اللغة في نظام تواصلي أو تختزل الوقائع الاجتماعية فتصبح نتاجاً لقانون مّا، فإن الشعريّة كما هي معروضة هنا ليس لها من البنيوية ما به تنفرد، بل إننا يمكن أن نذهب إلى أن الحدث الأدبي، وبالتالي الخطاب الذي يضطلع به (أي الشعرية)، ومن حيث هما كذلك، يمثلان اعتراضاً على بعض التصوّرات الأداتيّة للُّغة وهي تصوّرات صيغت عند بدايات «البنيوية».

وهذا ما يجرّنا إلى ضبط العلاقات بين الشعرية واللّسانيات. لقد قامت اللّسانيات، بالنسبة لكثير من «الشاعريين»* بدور الوسيط تجاه المنهجية العامة للنشاط العلمي؛ فقد كانت مدرسة (يقل أتباعها ويكثرون) في صرامة الفكر ومنهج الاستدلال ومراسيم المعالجة. وهذا أمر طبيعي جداً بالنسبة إلى فنّيْن نتجا عن تحولات مجال واحد هو فقه اللغة*، ولكننا سنتفقُ أيضاً على أنها محضُ علاقة وجودية مُضْمَرة. ففي ظروف أُخرى يمكن لأيّ فنٍّ آخر أن يقوم بالدّور المنهجي نفسه. وعلى العكس تصبح العلاقة ضرورية في موضع آخر. ذلك أن الأدب، بأتمّ معنى الكلمة، نتاج لغوي (وقد كان مَلاَرْمي يقول : «الكتاب امتداد كامل للحرف...»). فكلّ معرفة باللغة ستكون تبعاً لذلك ذات أهمية بالنسبة للشاعري، لكن هذه العلاقة، وقد صيغت على هذا النحو، لا تربط بيْن الشّعرية واللسانيات بقدر ما تربط بين الأدب واللغة، وبالتالي بين الشعرية وكل علوم اللغة. وكما أن الشعرية ليست الوحيدة في اتخاذ الأدب موضوعاً لها فإن اللسانيات (كما هي حالياً على الأقل) ليست علم اللغة الوحيد. فموضوعها نمط معين من البُنى اللّسانية (الصوتية والنحوية والدلاليّة) دون أنماط أخرى تُدْرَسُ في نطاق الأنتروبولوجيا أو التحليل النفسي أو في نطاق «فلسفة اللغة». وتستطيع الشعرية أن تجد في

* Poéticien

* Philologie.

كلّ علم من هذه العلوم عوناً كبيراً مادامت اللغة جزءاً من موضوعها، وستكون العلومُ الأُخرى التي تعالج الخطابَ أقرب أقربائها علماً، وأن جماع ذلك يُكَوِّن حقل البلاغة في معناها الأوسع كعلم عام للخطابات.

ومن هذا الموقع تسهم الشعرية في المشروع الدلائلي العام، الموحِّد بين كل الاتجاهات التي يمثل الدليل نقطة انطلاقها.

ستُحَدِّدُ الشعرية بالضرورة مسيرتها بين حدّين أقصيين :

الحدّ الخاص الشديد الخصوصية، والحدُّ العام المفرط في العمومية. فهناك سُنَّةٌ عتيقة تضغط عليها وتؤدي دائماً عبر استدلالات متنوعة جداً إلى النتيجة نفسها : يجب التخلّي عن كلّ تفكير مجرّدٍ والاكتفاء بوصف ما هو خاص، وما هو متفرد. وقد رأينا التكامل الضروري بين المَسْعَيَيْن تكاملاً يحول دون أية مراتبية. ولكننا إذ نحرص اليوم على الشعريّة فذلك يعود إلى أسباب استراتيجية محض، ففي مقابل شخص مثل لسِنْج[8] في وصفه لقوانين المثل الخرافي[9] كم نجد من المفسرين الذين يشرحون لنا معنى هذا المثل أو ذاك ! إن تاريخ الدّراسات الأدبية يَسِمُهُ اختلالٌ في التوازن مهولٌ يُرَجّح كفّة التأويل. وهذا الاختلالُ هو ما يجب أن يُقَاوَمَ، لاَ مَبْدَأُ التأويل.

وقد ظهر خطرٌ موازٍ وعكسيّ في السّنوات الأخيرة هو خطر فائضِ التنظير، فقد أصبحت تَقْتَرِحُ، في حركة مهما كانت وثيقة الصّلة بمبادئ الشعرية، لكنّها تقفز على المراحل، قراءاتٌ تنزع أكثر فأكثر نحو الشّكْلاَنِيّة في خطاب لم يعد له من موضوع إلا نفسه. وفي ذلك نسيانٌ لفقر معرفتنا الراهنة بالحدث الأدبي، ولبقاء ملاحظاتنا ناقصةً شنيعة ولمدى جزئيّة الظّواهر التي نعالجها. وهذا الواقع يجعلنا نختار هنا النظرية بدلاً من المنهجية، فموضوعنا سيكون خطاب الأدب الذي آثرناه على خطاب الشعرية. وقبل أن نُشَكِّلَنَ سنسعى إلى أن نَتَفَهِمَ، وسنتبنّى هذه الفكرة التي جاءت مؤخراً على لسان عالم اجتماع أمريكي وجد

8) يبدو أنه الكاتب الألماني Lessing Gotthold Ephraïm (1729 ـ 1781). اهتم بالشعر والمسرح وألف عدة نصوص مسرحيّة و رسائل في الأدب ووضع مصنّفاً في الصلة بين الشعر والرسم. وقد عرف بنقده لقواعد المأساة على النحو الذي صاغها به الفرنسيون كما اهتم ـ أيما اهتمام بكتاب «الشعريّة» لأرسطو (م).

9) استعملنا هنا «مثل خرافي» لأداء الكلمة الفرنسية Fable، لأنها لم تستعمل في هذا السياق بمعناها الاصطلاحي الذي نجده عن الشكلانيين الروس كما سنرى في موطن آخر من الكتاب. وغايتنا من ذلك تمييز هذا الجنس الأدبي عن المصطلح الذي لا يفيد بالضرورة الجنس لأنه أوسع مدىً وأدق من حيث معناه (م).

نفسه في وضعية مماثلة، فقال : «إزاء ميدان أساسي للسّلوك، أفضّلُ المقاربة التأمّلية العامة على العَمَى المنهجي».

إن الشعريةَ ما تزال إلى حد الآن في بداياتها، وهي تكشف عن كلّ العيوب المميزة لهذه المرحلة. وما يزال تقطيع الحدث الأدبي الذي نجده فيها إلى الآن غير متقنٍ وغير ملائم، فالأمر يتعلق بتقريبات أولية وتبسيطات مفرطة ولكنها رغم ذلك ضرورية. والعرض الآتي ليس على أقصى تقدير، إلا جزءاً من الأبحاث التي يمكننا أن نضمها عن جدارة إلى باب الشعرية. وأتمنى ألا يُعتبر تعثّرُ الخطوات الأُولى في اتجاه جديد حُجّةً على أنه اتّجاه خاطئ.

تحليل النص الأدبي

2

1 - مقدمة : المظهر الدلالي

نطالع كتاباً ونرغب في الحديث عنه. فما نوع الوقائع التي يمكن أن نلحظها وما هي ضروب الأسئلة التي يمكن أن تثار ؟

إن تنوّع الوقائع والقضايا يبدو لأول وهلة مدعاة للشك في وجود نظام مّا. لكن لنكف عن اصطناع البراءة. فالخطاب عن الأدب موروث مع الأدب نفسه. والأمرُ لا يتعلق بابتكار نظام بقدر ما يتعلق باختيار إحدى الإمكانيات العديدة المتاحة لنا، معتمدين على أقلّ الطرق تعسّفاً.

وسنقسّم في البداية الألعاب، التي لا تُحصى للعلاقات الملحُوظة في النص الأدبي، إلى مجموعتين كُبريين : علاقات بين عناصر مشتركة الحضور (**حضورية**)[1] وعلاقات بين عناصر حاضرة وأخرى غائبة (**غيابية**)،[2] وتختلف هذه العلاقات إن في طبيعتها أو في وظيفتها.

ولا يمكن أن يُعَدّ هذا التقسيم مطلقاً، وهو في ذلك ككل تقسيم عام جداً. فثمّة عناصر غائبة منَ النص وهي على قدر كبيرٍ من الحضور في الذاكرة الجماعية لقراء عصر معين إلى درجة أننا نجد أنفسنا عملياً بإزاء علاقات **حضورية**. وعلى العكس من ذلك يمكن أن نجد

1) باللاتينية في الأصل : in praesentia (م).
2) باللاتينية في الأصل : in absentia (م).

في كتاب على قدر كبير من الطول أجزاء متباعدة، مما يجعل العلاقة فيما بينها علاقة **غيابية**. بيْدَ أنّ هذا التقابل سيسمح لنا بتجميع أوّلي للعناصر التي تكوّن العمل الأدبي.

فمع أي شيء يتطابق هذا التقسيم في تجربتنا نحن القرّاء ؟ إن العلاقات **الغيابية** علاقات **معنىً** وترميز*. فهذا الدال «يدلُّ» على ذاك المدلول. وهذا الحدث يستدعي حدثاً آخر، وهذا الفصل الروائي يرمز إلى فكرة ما وذاك الفصل يصور نفسية ما. أمّا العلاقات **الحضورية** فهي علاقات **تشكيل** وبناء. تتلو الأحداثُ هنا بعضها بعضاً وتكوّن الشخصيات فيما بينها تقائضَ وتدرجات (لا ترميزات) وتتآلف الكلمات في علاقة دالّة بموجب سببية مّا (لا بموجب الاستحضار). وباختصار، لا تدل الكلمة والفعل القطعي والشخصية على هذه الكلمات والأفعال والشخصيات الأخرى التي لا يعنينا منها إلا وجودها متراصّة والتي لا ترمز إليها. وقد سُمّي هذا التقابل بأسماء متنوعة جداً. ففي اللسانيات حديثٌ عن علاقات مركبية **(حضورية)** وعلاقات **(غيابية)** أو بصفة عامة نجد حديثاً عن مظهر **تركيبي** من اللغة ومظهر **دلالي**.

لكن الأدب ليس نظاماً رمزياً «أوليّاً» (كما يمكن للرسم مثلا أن يكون أو كما هو شأن اللسان بمعنى من المعاني) وإنما هو نظام «ثانوي». فهو يستعمل نظاماً موجوداً قبله هو اللغة، مادةً خاماً. وهذا الاختلاف بين النظام اللغوي والنظام الأدبي من العسير أن نلاحظه باطراد في كل وجوه الأدب. فأدنى ما يكون عليه يوجد في الكتابات التي هي من النمط «الغنائي» أو الحِكَميّ حيث تنتظم جملُ النص مباشرة فيما بينها. وأقصاه يوجد في النصوص التخيّلية حيث تكوّن الأفعالُ القصصية والشخصياتُ المستحضرة بدورها تشكيلاً مستقلاً نسبياً عن الجمل الملموسة التي تعرّفنا بها. بقي أن الاختلاف مهما يكن ضعيفاً فإنه يظلُّ دوماً موجوداً. وينتج عن ذلك وجود مجموعة ثالثة من القضايا المرتبطة بالتمثيل اللفظي للنظام المتخيَّل (ولعلّه بإمكاننا أن نتصوّره ممثلا بواسطة أخرى مثل الشريط السينمائي) مما يرغمنا على أخذ المظهر **اللفظيّ** من النص الأدبي بعين الاعتبار.

ونستطيع إذن تجميع قضايا التحليل الأدبي في ثلاثة أقسام بحسب ارتباطها بالمظهر اللفظي من النص أو التركيبي أو الدلالي. وهذا التفريع موجود منذ أمدٍ بعيدٍ في ميدان بحثنا رغم أنه يُسمّى بأسماء مختلفة ويصاغ في جزئياته طبقاً لوجهات نظر متنوعة. فعلى هذا النحو قسّمت البلاغةُ القديمة مجال دراستها إلى **الأداء** (لفظي) و**الإنشاء** (تركيبي) و**الابتداع**

* Symbolisation

دلالي).[3] وكذلك قسّم الشكلانيون الرّوس مجال الدراسات الأدبية إلى أسلوبيّة ونظم* وغرضية*، وكذلك يُفعَلُ في النظرية اللسانية المعاصرة بين الصواتة والتركيب والدلالة. وهذه المصادفات تخفي مع ذلك فوارق عميقة أحياناً، ولن نتمكّن من الحكم على مضمون العبارات المقترحة هُنا إلاّ بعد وصفها.

إن مظاهر النص الأدبي الثلاثة عُرفت على نحو متباين إلى حدّ بعيد، حتى أنه يمكننا أن نميز مختلف مراحل تاريخ الشعرية طبقاً لإيثار أهلِ الاختصاص الاهتمامَ بهذا المظهر من مظاهر العمل أو ذاك.

وقد أُهمِلَ المظْهَرُ التركيبيُّ (وهو ما أسماه أرسطو عندما تناول المأساة بـ «أجزاء الامتداد») أكثر من غيره إلى أن أخضعَهُ الشكلانيون الرّوس لدراسة مُتمعِّنة في العشرينيات من هذا القرن. ومذّاك أصبح هذا المظهر قطْب اهتمام الباحثين، خصوصاً منهم أولئك الذين تدرجهم ضمن الاتجاه «البنيويّ».

وقد حظيَ المظهرُ اللفظيُّ من الأدب باهتمام عدة اتجاهات نقديّة حديثة. فَدَرَسَ «الأُسلوب» في نطاق الأُسلوبية ودرست «صِيغَ»* السرد في نطاق الأبحاث المورفولوجية بألمانيا، و «وجهات النظر» في سُنّةِ هنري جيمس بأنكلترا والولايات المتحدة.

وليس هذا شأن ما سمّيناه هنا بالمظهر الدلالي من النص. إذ يمكننا أن نجد التأويل تضعه في المقام الأول، فهو بذلك أكثر المظاهر التي عولجت بوفرة. لكن يمكن أن نقول إن هذه المعالجة لم تكن أبداً من منظور الشعرية. فقد عُنِيَ بمعنى هذا العمل أو ذاك، لا بالظروف العامة لولادة المعنى. وليس بإمكاننا في نطاق هذا العرض أن نغيّر الوضعية، إذ ينبغي علينا حينئذ أن نبتكر، في حين أن طُمُوحَنا ينحصر في العرض والتنظيم. ولكن سنحاول في الصفحات الموالية أن نقدّم بإيجاز إشكالية النص الأدبي الدلالية، حتى نتجنب اختلالاً فادحاً في التوازن، نظراً إلى أن الفصول الأخيرة سنخصصها لوصف المظاهر التركيبية واللفظية.

3) باللاّتينيّة في الأصل وهي : الأداء elocutio والإنشاء dispositio والابتداع inventio (م).

* Composition

* Thématique

* Modalité de narration

لئن ظلت نظرية الدلالة الأدبية إلى حدّ الآن في مأزق، فإن بعض السبب في ذلك يعود إلى أن وقائع مختلفة جداً جُمعَ بينها في موضع واحد، بالرغم من أن لكلٍّ منها صلة «بالدلالة». وستكون مهمتنا قبل كل شيء تصنيف هذه القضايا (وهو أجْدَى من حَكِّهَا).

وعلينا في البداية، مقتفين في ذلك خطى اللسانيات المعاصرة، أن نميّز بين نمطين من الأسئلة الدلالية : أسئلة شكلية وأخرى مادّية، أي **ما هي الكيفية التي يدُلُّ بها نصٌّ من النّصُوص ؟ وعَلاَمَ يدلّ ؟**

إن السؤال الأوّل يوجد في مركز اهتمامات الدلالية اللسانية، لكننا نجد مع ذلك المقاربة اللسانية تشكو من نقصين : فهي تكتفي من جهة «بالدلالة» وحدها بالمعنى الحصري للكلمة، تاركةً جانباً قضايا الإيحاء والاستعمال اللّعِبيّ للغة واعتماد الاستعارة؛ وهي من جهة أخرى لا تتجاوز حدود الجملة أبداً. والجملة عندهم هي الوحدة اللسانية الأساسية. في حين أن هذين المظهرين من مظاهر الدلاليّة الشكليّة، أي المعاني «الثانية» والانتظام الدال «للخطاب» مفيدان جداً في التحليل الأدبي، ثم إنهما لَفَتَا منذ أمدٍ بعيدٍ انتباه أهل الاختصاص. فماذا نعرف عنهما اليوم ؟

لقد كانت دراسة المعاني الأُخرى عدَا المعنى «الحقيقي» تمثل تقليدياً جزءاً من البلاغة، وكانت تؤلف على وجه الدّقة باب **المجاز**. أما اليوم فما عدنا نتمسك بالتقابل بين المعنى الحقيقي والمعنى المُشتقّ. ولهذا التقابل أُصولٌ تاريخيّة ومعيارية، وإنما نميز بين صيرورة **الدلالة** (حيث يستدعي الدالُّ المدلولَ) وصيرورة **الترميز** حيث يرمز مدلولٌ أول إلى مدلولٍ ثانٍ. إن الدلالة موجودة في المفردات (في جداول الكلمات) أماالترميز فيعْتَمِلُ في المَلْفُوظ داخل التركيب. والتداخل الذي بين المعنى الأوّل والمعنى الثاني (المسمَّيْين أحياناً اقتداءً بـ إ.أ. ريتشاردز[4] «المشبه والمُشبّه به»)[5] ليس مجرد استبدال أو إسناد، وإنما هو علاقة متميزة لم يُشْرَع في دراسة صيغها إلاَّ منذ عهد قريب. وما نعرفه معرفةً أفضل نسبيّاً هو التنوع المجرد للعلاقات التي تنشأ بين المعنيين. فقد سمّتها البلاغة القديمة بأسماء هي **المجاز**

(4 I. A. Richards

(5 الرائد في هذا المجال هو

W. Empson, the structure of complex words, Londres, Catto et Windus, 1950

والقسم النظري من بحثه ترجم إلى الفرنسية بعنوان :

«Assertions dans les mots», Poétique, 6, 1971, pp. 239-270

المرسل و الاستعارة و الكناية و الطباق و المبالغة و التلطيف.[6] أما البلاغة الحديثة فإنها أرادت تأويل هذه العلاقات حسب عبارات منطقية من قبيل التضمين والإقصاء والتقاطع[7]... الخ.

أما فيما يتعلق بالخصائص الرمزية للأجزاء التي يفوق حجمها الجملة فعلينا أن نعرف ما إذا كانت الرمزيّة كامنةً في النّص أم لاً. في الحالة الأُولى يحيل كلُّ جزء من النص على جزء آخر «فتتميّز» شخصيةٌ مّا بأفعالها أو بتفاصيل وصفيّة، أو «تتدعّم» خاطرةٌ مجردة بمجمل الحبكة (ويمكننا القول إن الجملة الأُولى من **آنا كارنينا**[8] تتضمن بقيّة الكتاب بصورة مكثفة). وفي الحالة الثانية يتعلق الأمر بالتفسير بما شاع للكلمة من معنى، أيْ الانتقالُ من النص الأدبي إلى النّص النقديّ (وهو ما نُرجع إليه عادة عمليةَ التأويل بصفة عامة)، فيصبح التفسير حينئذ محاصراً بدوره **بتأويليّات** مختلفة أو بقواعد مجرّدة تَحْكُمُ عمَلَهُ الوظيفي. وأكثر التأويليّات اكتمالاً في التقليد الغربيّ هي تلك التي تكوّنت حول قراءة **الكتاب المقدّس**. إن التأويليّات لا تحفل دوماً بوصف طرائقها، ومن الممكن أن نكتشف أيضاً في هذا المستوى المافوق ـ جُملِي المقولات المجازيّة بعينها وقضايا المعاني نفسها (وقد كانت التَّوْرِيَة وجهاً بلاغياً قبل أن تصبح جنساً أدبياً). ولكن لا تتوفر لنا الآن إلاّ معارف جزئية عن كل ما يتصل بالبنية الرمزيّة للخطاب.[9]

أما السؤال الثاني الكبير، ذاك الذي يحدّد الدلالة الجوهرية، فهو : علامَ تدلّ ؟ وهنا أيضاً لابد من الفصل بين عدّة قضايا غالباً ما تعالج مجتمعةً.

يمكننا أن نتساءل في البداية عن الكيفيّة التي **يَصِفُ** بها النّصُّ الأدبيُّ العالَمَ (مَرْجِعَهُ). وبعبارةٍ أُخرى يمكننا أن نطرح قضية صِدْقِهِ. فالقول بأن النّص الأدبيّ يعود إلى واقعٍ مّا وبأن هذا الواقع يمثل مرجعه يعني أننا نقيم بالفعل علاقة صِدق بينهما وأننا نُخَوِّلُ لأنفسنا إخضاعَ

6) هذه التعابير لتأدية ما يعرف في البلاغة الفرنسيّة بـ :
synécdoque-métaphore – métonymie – antiphrase – hyperbole – Litote (م).

7) أضفى التأويل الكثيرة الحديثة التي أعادت النظر في القالب المجازي نجدها عند **Rhétorique générale** (ومن معه) Jacques Dubois, Larousse, Paris 1970 وبالخصوص الصفحات 91 ـ 122، وللاطلاع على منظور نحوي للمجاز انظر : Christine Brooke-Rose, **A grammar of Métaphor**, Londres, 1958.

8) Anna Karenine

9) لقد سعى R.M Browne إلى جعل نظريّة المجاز تتسع لبنية الخطاب، انظر :
«typologie des signes typologie des signes litteraires», Poétique, 7, 1971, pp. 334-335.
ومن العبث أن نعدّ ببليوغرافيا حول «التأويل». ولكن يمكن أن تحصل لدينا فكرة عن تنوع المقاربات النّقديّة الحالية في هذا المجال بالعودة إلى العددين الخاصّين من مجلّة «New literary History», III (1972), 2 et IV (1973), 2.

الخطاب الأدبي إلى امتحان الحقيقة، أيْ سلطة الحكم عليه بالصّحة أو الخطإ. إلاّ أننا نلاحظ في هذه النقطة تقارباً وتقابلاً غريبين نوعاً مّا بين المناطقة، وهم أهل الاختصاص في القضايا التي تطرحها علاقة الصّدق، وبين المنظّرين الأوائل للرواية. لقد اعتاد هؤلاء على أن يقابلوا علم التاريخ بالرواية أو الأجناس الأدبية الأُخرى ليَصِلُوا إلى أنه إذا كان من الواجب على الأوّل أن يكون دوماً صحيحاً فإنه بوسع الثانية أن تكون خاطئة ولو برُمّتها. وقد كتب بْيير دانييل هُويت[10] في رسالته حول أصل الروايات أن الروايات «لها أن تكون خاطئة ولو برُمّتها إنْ جُملة أو تفصيلا». ولم يتبقّ حينئذ إلا خطوة واحدة حتى ندرك التشابه بين الروايات والأكاذيب، وبينها وبين الكلام المختلق. وقد نسب هُويت نفسه أصل الرواية إلى العرب الذين اعتبرهم بوجه خاص جنساً موهوباً في الكذب.

وقد دحض المنطق الحديث (منذ فريج[11] على الأقل) بشكل معين هذا الحكم. فليس الأدب كلاماً يمكن، أو يجب، أن يكون خاطئاً بخلاف كلام العلوم. إنه الكلام الذي يستعصي على امتحان الصدق، لا هو بالحق ولا هو بالباطل. ولا معنى لطرح هذا السؤال. فذلك ما يحدد منزلته أساساً من حيث هو «تخيُّل».

فَبِلُغَةِ المَنَاطقة إذنْ لا وجود في النص الأدبي لجملة صحيحة أو باطلة. وهذا لا يمنع أبداً من أن تكون للأثر برُمّته طاقةٌ وصفيةٌ معينة. فالروايات تستدعي بدرجات متفاوتة، «الحياة» كما جرت حقاً. ومن المتيسّر إذن أنْ يُستخدم النصُّ الأدبي عند دراسة مجتمع مّا كوثيقة من بين جملة الوثائق الأُخرى. لكن غياب علاقة متينة بالحقيقة لَهُ أن يجعلنا، في الوقت نفسه، حذرين إلى أقصى حدّ. بقدر ما يمكن للنّص أن «يعكس» الحياة الاجتماعية بقدر مّا يمكنه أن يقدّم وجهها المعاكسَ. ومثل هذا المنظور شرعيٌّ تماماً إلاّ أنه يذهب بنا بعيداً عن الشعريّة. فنحن إذ نضع الأدب على صعيد واحد مع أية وثيقة أخرى نتخلّى بداهةً عن اعتبار ما يجعل من الأدب أدباً.

إن قضية العلاقة بين الأدب والوقائع الخارجة عن نطاق الأدب غالباً ما خُلِطَ، باسم الواقعية، بينها وبين قضية أُخرى هي امتثال نص معيَّن إلى معيار نَصّيّ خارج عنه. وهذا الامتثال يؤدي إلى وهم الواقعيّة ويجعلنا ننعت هذا النّص أو ذاك بأنه محتمل*.

10) Pierre Daniel Huet

11) Frege

* vraisemblable

ولو درسنا الجدل الذي ورثناه عن الماضي، لأدركنا أن العمل يعتبر مُشاكلا للواقع طبقاً لنمطين أساسيين من المعايير : أولهما ما نسميه **بقواعد الجنس الأدبي**. لكي يكون بوسع العمل أن يُعتبر محتملاً فإن عليه أن يمتثل إلى هذه القواعد. فلم تكن الملهاة تعتبر في بعض العصور مشاكلة للواقع إلا إذا كشفت الشخصيّاتُ، في آخر فصل، عن قرابة وثيقةٍ بينها. ولم تكن الرواية تعتبر محتملة إلا إذا أتى حل العقدة فيها بزواج البطل بالبطلة وجوزيَت الفضيلةُ وعُوقِبتْ الرذيلةُ. ومشاكلة الواقع إذا نحن حملناها على هذا المعنى عنَتْ علاقة العمل بالخطاب الأدبي، وبالتحديد علاقته ببعض تفريعات هذا الخطاب، وهي تكوّن جنساً أدبياً.

ولكن يُوجد محتملٌ للواقع غالباً ما حُمِلَ أيضاً على أنه علاقة بالواقع. وقد سبق لأرسطو مع ذلك أن قال بوضوح إن المحتمل ليس علاقة بين الخطاب ومرجعه (أي علاقة صدق) وإنما هو علاقة بين الخطاب وما يعتقدُ القرّاء انه صحيح. فالعلاقة تقوم هنا بين العمل وبين خطاب مبثوث يمتلك كل فردٍ من أفراد مجتمعٍ مَا بعضاً منه، ولكن لا أحد يستطيع أن يزعم امتلاكهُ. وبعبارةٍ أُخرى إنه بحوزة **الرأي العام**. وهذا الرأي العام ليس بطبيعة الحال هو «الواقع» وإنما هو مجرد خطاب ثالث، مستقل عن العمل. فالرأي العام يقوم إذن بوظيفة القاعدة في الجنس الأدبيّ ويَحْكُم كُلَّ الأجناسِ الأدبيّة.

إن التقابل بين هذين النمطين من الاحتمال* ليس تقابلاً بين أمرين متميّزين إلاّ في الظاهر. فما إن ننظُر إلى القضية من وجهة نظر التاريخ حتى نجد أمراً آخر هو التّنوع المتتالي لقواعد الجنس الأدبي. إن الرأي العام جِنْسٌ واحدٌ يزعم أنه يَخْضِعُ كُلَّ الأجناس الأُخرى. في حين أن الأجناس الأدبية بأتم معنى الكلمة تقبل التنوع والتواجد.

وإنه لمن المفيد أن نواجه من هذا المنظور المدرسة الكلاسيكية بالمدرسة الطبيعية في القرن التاسع عشر. من جهة تعود الشّعرية الكلاسيكية صراحة إلى قواعد الجنس الأدبي دون أن تزعم أن الامتثالَ لها يضارع الحقيقة. فالشاعر كما كتب شابلان[12] «أوْلى به أن يغيّر [الحقيقة] برمّتها من أن يترك منها شيئاً مَا يتنافر مع قواعد فنّه». ومن جهة أُخرى يقول منظِّرو المدرسة الكلاسيكية عن طواعية بوجود أجناس أدبية عديدة، وتبعاً لذلك، بوجود مُحْتملات. فالوسائل المختلفة التي تتوفر للشاعر يمكنها أن تؤدي كلُّها إلى الاحتمال، لكن في أجناس أدبية مختلفة. وقد كتب هُوراس في **فن الشعر** أن اليَامْب[13] يتلاءم مع الهجاء

* vraisemblance

(12 Chapelain

(13 L'iambe يتكون من مقطع طويل ومقطع قصير [-ب] (م).

ويتلاءم «الثنائي[14] ذو الأبيات المتفاوتة الطول» مع الشكوى والشكر... الخ. أما الرأي العام فله حقوق مختلفة في مختلف الأجناس الأدبيّة. إن القصيدة «رغم كونها محتملة دوماً» كما يقول هُويت، فإنها في ذلك دون الرواية. وبعبارة أُخرى، إن قانون بعض الأجناس الأدبية يتوافق مع الرأي العام ولكن ليس للرأي العام حقوقٌ مطلقة.

ويقف المذهب الطبيعي في القطب المقابل. فالطبيعيون لا يقبلون الرجوع إلى قواعد الجنس الأدبي. ويجب أن تكون كتاباتهم **حقيقية** لا محتملة. ويدل هذا الموقف في حقيقة الأمر على أن القاعدة الوحيدة المقبولة هي قاعدة الرأي العام. ونتيجة هذا المبدإ المباشرةُ هي اختزال كلّ الأجناس الأدبيّة في جنس واحد. فإذا ما ناقضت قواعدُ جنس أدبي ما هذا المحتمل فإننا نحْذفُ الجنسَ الأدبي. فليس في المدرسة الطبيعية مكان للقصيدة. وعلى هذا النحو يقول الواقعي الرّوسي سالْتيكُوف شتشدرين[15] متحدثاً عن الشعر «لا أفهمُ الجدوى من المشْي على حبلٍ ومن جلوس القرفصاء كل ثلاث خطوات»، ويمكننا أن نتبيّن من هذا التشبيه أن المدرسة الطبيعية ترفض، في مستوى النظرية على الأقل، تنوّعَ الخطابات. والحال أن الاعتراف بهذا التنوع والصياغة المتواصلة لنمطيّة حقيقية هما شرطان ضروريان لمعرفة النص.[16]

وينتمي أخيراً ما يمكن أن نسميه بفرضيةٍ غَرضيّةٍ أدبيةٍ عامة إلى مجال ثالث من مجالات البحث. وقد تساءلنا منذ أمدٍ بعيدٍ عمّا إذا كان بوسعنا أن نقدم أغراض الأدب من حيث هي مجموعة مُبَنْيَنة، لا من حيث هي متوالية منفتحة ومشتّتة. وجُلُّ هذه المحاولات تتخذ إلى حدّ الآن تنظيماً خارجياً عن نطاق الأدب، مثل أطوار الطبيعة أو بنية النفسيّة الإنسانية.. الخ، نقطةَ انطلاق. ويمكننا أن نتساءل عمّا إذا لم يكن من الأفضل أن نؤسس هذه الغرضية داخل اللغة والأدب. إلا أنه من العسير أن نثبت وجود مثل هذه الفرضية العامة.[17]

14) distique : هو بيت شعري ثنائي، إذ يميز العروض الفرنسي بين distique وtercet وquatrin... الخ. بحسب عدد الأبيات التي تكون المقطوعة. (م).

15) Saltykov Chtchedrine

16) في قضية الواقعية انظر : le discours réaliste, Poétique, 16, 1973.

17) إليك بعض الكتب الحديثة التي تستكشف هذه الغرضية، نقدمها على سبيل الذكر :

N. Frey, Anatomy of Criticism, New york, Atheneum, 1957.

(الترجمة الفرنسية لهذا الكتاب لا تصلح للاستعمال)؛

G. Durand . Les structures anthropologiques G. Durand : Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris. Bordas, 1969 (1° Ed., 1960) ;

R. Girard : Mensonge romantique et vérité romanesque, Paris, Grasset, 1961 ;

A.J. Greimas : sémantique structurale. Paris, Larousse, 1966 ;

T. Todorov : introduction à la littérature fantastique, Paris, Seuil, 1970.

2) سجلاّت الكلام

«إن العمل الأدبي مصنوع من كلمات» كما يقول اليوم دون تردّد أيّ ناقد يسعى إلى التّعرف على قيمة اللغة في الأدب. لكن العمل الأدبيّ، وهو في ذلك لا يختلف عن أيّ ملفوظ لساني، ليس مصنوعاً من كلمات بل هو مصنوع من جمل وهذه الجمل تنتسب إلى سجلات مختلفة من سجلات الكلام. (والكلام مفهوم تَقْتَرِبُ منه بعض معاني لفظة «أُسلوب»). ووصفها يُمثّل أوّل مهمة بالنسبة إلينا، إذ ينبغي البدء بمعرفة أيّ الوسائل اللسانيّة تتوفر عند الكاتب، وينبغي معرفة ما هي عليه خصائص الكلام قبل إقحامه في العمل. وهذه الدراسة الأوليّة المتعلقة بالخصائص اللّسانية للمواد ما قبل الأدبيّة ضرورية لمعرفة الخطاب الأدبي ذاته، وهو ما سنتناوله فيما بعد مادامت الحدود المنيعةُ بين هذا وتلك غير موجودة.

ولن نسعى هنا إلى تلخيص الأعمال العديدة المتعلقة بـ«الأساليب» في بضع كلمات، بل إننا سَنُعْنَى فقط بتبيُّن بعض المقولات التي يخلق حضورها أو غيابها سجلاً من سجلات اللسان. وينبغي أن نضيف منذ الآن أن الأمر لا يتعلق أبداً بحضورٍ أو غيابٍ مطلقين، وإنما يتعلق بهيمنة كمّية (وهو ما لم نتمكن من مقياسه إلاّ بطريقة رديئة : فكم ينبغي أن نجد من استعارةٍ في الصفحة الواحدة حتى ننعت أسلوباً ما بأنه «استعاري» ؟) فليست هي مقابلات حقيقية، بل خصائص متدرّجة ومتواصلة.

1) توجد مقولة أولى بديهية جداً تسمح لنا بتمييز سجلٍّ مّا هي طبيعته التي نسميها في الاستعمال اليومي بـ «الملموسة» أو «المجردة». ففي طرف من طرفَيْ هذه المجموعة الاتّصاليّة توجد الجُمل التي يحيل الفاعل فيها على كائن مفرد ماديّ ومنفصل. وفي الطرف الآخر توجد الخواطر «العامة» التي تعلن عن «حقيقة» خارجة على كل إحالة مكانيّة أو زمانية. وبين هذين الطرفين ثمّة ما لا نهاية له من الحالات الوسط طبقاً لما يكون عليه الموضوع المشار من درجة التجريد. ويقف القارئ دوماً حَدْسياً من ميزة الخطاب هذه، موقفَ تقويم مختلف الأشكال. فالرواية الواقعيّة مثلاً تختصُّ بعرض التفاصيل الماديّة (كل واحد منا يتذكر أظافر لِيُّون في السيدة بوفاري[18] أو ساعد آنّا كارنينا). وعلى العكس من ذلك تحبِّذُ الرواية الرومانسية «التحليل» والتحليقات الغنائية والخواطر المجرّدة (إلا أن أنواع المزج بينهما ممكنة).

18) Madame Bovary

2) توجد مقولة ثانية معروفة أيضاً ـ وإن كانت أشدّ إشكالاً ـ تتحدّد بمدى حضور الأوجه البلاغيّة (فثمة علاقات **حضورية** يجب تمييزها عن المجاز وعلاقات **غيابية**). وهذه هي درجة تصويرية* الخطاب. ولكن ما هي الصورة ؟ إذا كانت نظريات عديدة قد بحثت عن قاسمٍ مشترك بين كلّ الصور، فإنها غالباً ما وجدت نفسها مرغمة على إقصاء بعض الصور من حقلِ دراستها حتى تتمكن من تفسير الصّور الأُخرى انطلاقاً من التعريف الذي تقترحه. وفي الحقيقة ينبغي أن لا يُلْتَمَسَ هذا التعريف في علاقة الصورة بشيء آخر غيرها هي، بل يُلتمَسُ في وجودها ذاته. فالصورة هي ما يسمح للوصف من حيث هي صورة في حد ذاتها. إنها ليست شيئاً آخر غير تنسيق نوعي للكلمات نُجيدُ تسميته ووصفهُ. فإذا كانت العلاقات بين كلمتين علاقات تماثل ففي ذلك صورة هي **التكرار**. وإذا كانت علاقة تقابل ففي ذلك أيضاً صورة هي **النقيضة***. وإذا أشارت كلمة ما إلى كمّيّة تقل عمّا تشير إليه كلمة أخرى أو تفوقه، أمكننا الحديث أيضاً عن صورة هي **التدرج**. ولكن إذا استعصت العلاقة بين الكلمتين على التسمية بأي مصطلح من هذه المصطلحات، وإذا كانت مختلفة أيضاً، فإننا نعلن عندئذٍ أن هذا الخطاب لا يتوفر على صورة، في انتظار اليوم الذي يأتي فيه بلاغي جديد يُعلّمنا كيف نصف هذه العلاقة التي لم ندركها.

إن كل علاقة بين كلمتين (أو أكثر) مُشتركتي الحضور يمكن أن تصبح إذن صورة. لكن هذا الأمر المُضر لا يتحقق إلا في اللحظة التي يدرك فيها متلقي الخطاب الصورة مادامت ليس شيئاً اخر غير **الخطاب المدرك** في حد ذاته. ويتحقق هذا الإدراك إما بالرجوع إلى خطاطات* حاضرة في أذهاننا أيّما حضور (من هنا يتأتى تواتر الصور القائمة على التكرار والتناظر والتقابل) وإما بإلحاحٍ شديد على توضيح بعض العلاقات اللفظيّة. وعلى هذا النحو استطاع ياكُبسُون، بالاعتماد على تحليل ضافٍ للنسيج اللساني لهذه القصيدة أو تلك، أن يضع يده على عددٍ كبيرٍ من «الصور النحويّة» التي كانت فيما سبق مجهولة.

ولا يوجد نقيض الصورة، أي الشّفافيّة، احتجابَ اللغة، إلا كَحَدٍّ. (لابدّ أننا سنقاربه أكثر من غيره عند تناول الخطاب النفعي والوظيفي الصِّرف) وهو حد من الضروري أن نُعمِل فيه الفكر. ولكن علينا أن لا نسعى إلى فهمه في حالته الخام. إنه لمن العبث أن نعتبر الكلمات

* figuralité
* l'antithèse
* schéma

مجرّد ثوبٍ لجسم من الأفكـار، فبيرس[19] يقول لنـا : «إن هـذا الثوب لا نستطيع التجرّد منـه تماماً ولا يمكننا إلا أن نبدّله بثوبٍ آخر أشدّ شفافيّة». لا يمكن أن تضمحلّ اللغة تمامـاً فتصبح مجرّد وسيطٍ للدلالة

لقد مثلت نظرية الصور باباً أساسياً من أبواب البلاغة القـديمـة. وبـدافع من اللسـانيـات المعاصرة تمّت عدّة محاولات لإيجاد قاعدة أكثر انسجاماً مع القائمة التي ورثناها عن الماضي، وهي قائمة ثريّة، وإن في غير نظام. وقد ارادت نظرية من أكثر النظريات انتشـاراً (تعود في الحقيقة إلى كانْتِلْيان[20] على الأقل) أن تجد في الصورة خرقـاً لقـاعـدة من القواعـد اللّسـانيـة (نظرية البُعْـد)، وهـذه هي السـبل التي استكشفهـا جـان كوهن في كتـابـه عن بنيـة اللغـة الشعرية.[21]

إن مثل هذا التعريف يسمح بوصف أدق لبعض الصور ولكنـه يواجه اعتراضات خطيرة بمجرد ما نسعى لتعميمها على الميدان بمجمله.

3) توجد مقولـة أُخرى تسمح بتعيين مختلف «السجلات» في صلب اللغـة. وهي وجود أو غياب الإحالة على خطاب سابق، ويمكننا أن نسمي هذا الخطاب الذي لا يستحضر «أسـاليب في القول» سابقة، خطاباً أحاديّ القيمة*، (وهو بدوره لا يمكن إعمال الفكر فيه إلا باعتباره حدّاً)، أما الخطاب الذي يقوم بهـذا الاستحضـار بشكل صريح نسبيـاً فنسميه خطـابـاً متعـدّد القيم*.

وقد عالج تـاريخ الأدب الكلاسيكي بـارتيـاب هـذا النوع الثـاني من الكتـابـة، والشكل الوحيد المسموح به هو ذاك الذي يَسْخَرُ من خصائص الخطاب السّابق ويحط من شـأنهـا، إنـه المحاكاة السـاخرة. وإذا كان اللَّوْيْنُ النقدي غائباً عن هذا الخطـاب الثـاني، فـإن مؤرخ الأدب يتحدث عندئذ عن «سرقة أدبيّة». ويوجد خطأ جسيم يتمثل في أن النّصّ المُعَـارِض يمكن أن يُستبدل بالنص المُعَارِض. ويَنْسَى بذلك أن العلاقـة بين النصين ليست مجرّد علاقـة تكـافؤ بل

19) Peirce

20) Quintilien

21) Jean Cohen : **structure du langage poétique**. Flammarion, Paris, 1966

وقد صدرت ترجمتها العربية عن «دار توبقال للنشر»، الدار البيضاء، المغرب، 1986.

ونجد تنويعات أخرى لهذه النظرية في :

S. Levin : «deviation-statistical and determinate in poetic language», **lingua**, 1963, pp 276-290

J. Dubois et al ; **Réthorique générale** سبق ذكره، وقـد أعيـد مؤخراً طبع مصنف كـلاسيكي في الأوجـه البـلاغيـة :

P. Fantanier, **les figures du discours**. Flammarion, Paris, 1968.

* monovalent

* polyvalent

علاقة يعتريها تنوّع عظيم، لاسيّما وأن علينا أن لا نغفل اللعب مع النّص الآخر بأية حالٍ من الأحوال. فكلمات الخطاب المتعدد القيم تحيل على وجهتين اثنتين. وتجريده من هذه القيمة أو تلك يعني أننا لم نفهمه.

ولنأخذ هذا المثال المعروف : حكاية الركبة الجريحة[22] في Tristram Shandy والتي نجدها أيضاً في جاك القَدَري.[23] ولا يتعلق الأمر هنا طبعاً بسرقة أدبية وإنما يتعلق بحوار. فقد تغيّرت تفاصيل عديدة تغيّراً يجعل نصّ دِيدْرُو، رغم أنه قريب من نصّ شْتيرْن[24] غير مفهوم إذا نحن لم نأخذ بعين الاعتبار ما يوجد بينهما من تفاوت. فمثلاً تقدّم لجاك «قارورة خمر» فيشرب منها «على عجل جرعةً أو جرعتين». ويكتمل معنى هذه الحركة إذا تذكرنا أن تْريم[25] تُقدم له «بضعة قطراتٍ من مشروب منشّط على قطعة سكّر». وهذا التطابق بارز للعيان عند القارئ المعاصر آنذاك بروزاً واضحاً (ودِيدْرُو نفسه يشير إلى ذلك). ليس بوسعنا أن نفهم هذا النّص دون اعتبار دلالته المزدوجة، فهو يدل على ما قامت به المرأة بقدر ما يدلّ على نصّ شْتيرْن.

ويعود الفضل إلى الشكلانيين الرّوس في بدء الاعتراف بقيمة هذه السّمة اللغويّة. وقد كتب شْكْلُوفْسْكي يقول : «إن العمل الفنّي يُدرَكُ في علاقته بالأعمال الفنّية الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التي نقيمها فيما بينها. وليس النص المعارِض وحده الذي يُبدَعُ في توازٍ وتقابلٍ مع نموذج معين، بل إن كل عملٍ فنّي يُبدَعُ على هذا النحو.»[26] ولكن باخْتين هو أول من صاغ نظريّة بأتمّ معنى الكلمة في تعدد القيم النصية المتداخلة*. فهو يجزم بأن «عنصراً مما نسميه ردّ فعل على الأُسلوب الأدبي السابق يوجد في كلّ أُسلوب جديد. إنه يمثّل كذلك سجالاً داخلياً وأسلبةً مضادة مَخْفيّة إن صحّ التعبير لأُسلوب الآخرين. وهو عادة ما يُصاحب المحاكاة الساخرة الصريحة (...) والفنان الناثر ينمو في عالم مليءٍ بكلمات الآخرين فيبحث في خِضمّها عن طريقه... إن كلّ عضو من أعضاء المجموعة الناطقة لا يجد كلمات «لسانية» محايدة ومتحررة من تقويمات الآخرين وتوجيهاتهم بل يجد كلمات تسكنها

22) Tristram Shandy (20, VIII)

23) Jacques le fataliste

24) Sterne

25) Trim

26) Théorie de la littérature, Seuil, Paris, p. 50.

صدرت ترجمته التي قام بها ابراهيم الخطيب، وهو بعنوان : نظرية المنهج الشكلي، سير، الرباط، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982.

* polyvalence intertextuelle

أصوات أخرى. وهو يتلقّاها بصوت الآخرين مُترعَةً بصوت الآخرين. إن فكرةً لا يجدُ إلاّ كلمات قد تمّ حجزها». ومن جهة نظر مشابهة، تحدث هارُولدْ بُلُوم[27] أخيراً، فاتحاً عهد تحليل نفسي لتاريخ الأدب، عن «الخوفِ من التأثير» الذي يشعرُ به كلّ كاتب عندما يأخذ بدوره الكلمة (القلم). فهو يكتب دائماً مع أو ضد كتاب وُضِعَ قبله. (وفيما بين الانتصار له أو عليه ما لا نهاية له من اللُّوينات المتنوعة). إن أصوات الآخرين تسكن خطابه الذي يصبح حينئذ «متعدد القيم».[28]

وعندما لا يستدعي النّصُّ الحاضرُ نصّاً آخر نوعياً بل مجموعة لا اسمَ لها من الخصائص الخطابية فإننا نجد أنفسنا بإزاء وجه آخر من وجوه تعدّد القيم. لقد صاغ مِلْمَان بّاري في كتابه الرّائد[29] هذه الفرضية المتعلقة بالشعر الشفوي التقليدي (بأناشيد هوميروس وكذلك أناشيد الشعراء الفرسان اليوغسلافيين) حيث لا يرتبط النعتُ بالاسم ليدقّق الأول معنى الثاني، بل لأنهما مرتبطان في التقليد الشعري. ولا توجد الاستعارة بغية الزيادة في كثافة النص الدلالية، بل لأنها تدخل في ترسانة المُحسِّنَات الشعرية، ولأن النّص إذ يعتمدها، فإنه يدلّ على انتمائه إلى الأدب أو إلى أقسامه، لكنّ بّاري اعتقد أن هذه الميزة تخصّ الأدب الشّفوي فقط، وقد فرضتها حاجة الشعراء الفرسان إلى الارتجال، وبالتالي إلى الاغتراف من معين الصِّيغ الجاهزة. فوقع مُذّاك تعميم هذه الفرضية على الأدب المكتوب، وأدّى هذا التعميم إلى تحديد لطبيعة المادّة «المستحضرة». فالنّصّ الجديد لا يُصنع بالاستناد إلى سلسلة من العناصر التي تنتمي إجمالاً إلى «الأدب»، بل بالعودة إلى مجموعات نوعية أكثر، مثل هذا الأُسلوب أو تلك السنة المتميزة أو ذلك النّمط من استعمال الكلمات أو الطّرائق الشّعرية. ونحن مدينون لميخَائيل ريفّاتير[30] بتغيير فرضية بّاري عن هذه اللغة الشعرية الجاهزة. ويجرّنا هذا إلى نظرية عامة في القوالب الجاهزة التي يمكن أن تكون أُسلوبية أو غرضيّة أو سردية في آن واحد، والتي تَقُوم بدورٍ حاسمٍ في بناء معنى خطابٍ مّا. وإنها لوقائع من نفس القبيل، ولكن

27) Harold Bloom

28) M. Bakhtine, La poétique de Dostoïvski, Seuil, Paris, 1970.

صدرت ترجمته التي قام بها د. جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد - دار توبقال للنشر البيضاء 1986.

H. Bloom, the Anxiety of influence, New york, Oxford UP, 1973.

29): Milman Parry

30) Mikail Riffaterre

في صلب اللّسان المنطوق، تلك التي وصفها مؤسّس الأسلوبية الحديثة شارل بَالي[31] وسمّاها **مؤثرات الاستحضار عبر الوسط**،[32] وهكذا **فالبندقية الحربية** بخلاف المسدّس تستدعي في أذهاننا وسطا معيّناً هو الوسط **بتمام التعريف** أو النّصوص التي تصفه، ونحن لم نقدّم هنا إلا البعض القليل من التنويعات العديدة للخطاب المتعدّد القيم.

4) والسّمة الأخيرة التي نثبتها هنا لتمييز تنوّع السجلاّت اللّفظية هي ما يمكن أن نسمّيه متّبعين في ذلك بانْفنيشْت «ذاتية» اللغة (ونجعلها مقابل «موضوعيتها»). فكلّ ملفوظ يحمل في ذاته آثار تَلَفُّظه وفعل إنتاجه الدّقيق والفرديّ. لكنّ هذه الآثار يمكن أن تتفاوت كثافةً. ولنضربْ مثلاً واحداً على ذلك، فالماضي المجرّد في الفرنسية يضفي على الخطاب حدّاً أدنى من الذاتية. وكلّ ما يمكننا أن نعرفه هو أنّ العملية الموصوفة سابقة على عملية الوصف (وهذا هو الأثر الضئيل الذي تتركه «الذاتية» هنا).

إن الأشكال اللسانية التي تتخذها هذه «الآثار» لعديدة. وقد كانت موضوعاً لأكثر من وصف[33] ويمكننا أن نميّز بين سلسلتين كبيرتين: أولاهما الإشارات إلى هويّة المتحادثين وإلى المعطيات الزّمكانية للتلفظ التي عادة ما تُنْقَلُ عبر مورفيمات خاصّة بذلك (الضمائر أو أواخر الأفعال). والثانية الإشارات إلى سلوك المتحدّث و / أوْ المتخاطب إزّاء الخطاب أو موضوعه (اللذين لا يكوّنان إلاّ مقومات، أي مظاهر من معنى كلمات أُخرى). واعتماداً على هذه الوسيلة بالذات، تخترق صيرورة التّلفّظ كل الملفوظات اللّفظيّة. فكلّ جملة تحتوي على إشارة إلى استعدادات المتحدّث بها. فمن يقول «هذا الكتاب جميل» يقدّم حكماً تقويمياً فيتدخل بذلك بين الملفوظ ومرجعه، أما من يقول «هذه الشجرة كبيرة» فإنه يُصدر حكماً من نفس الجنس وإنْ كان أقلّ وضوحاً، ويخبرنا مثلاً عن نبات بلاده. فكل جملة تتضمن تقويماً ما لكن بدرجات مختلفة مما يسمح لنا بأن نُقيمَ مقابلة بين الخطاب «التقويمي» وبين بقية سجلات الكلام.

وفي صلب هذا السّجلّ الذّاتي ميّزنا بعض الأصناف ذات الخصائص المحدّدة تحديداً صارماً، وأشهرها الخطاب الانفعالي (أو التعبيري). والدّراسة الكلاسيكية لهذا السّجل هي دراسة

31) Charles Bally

32) M. Parry, the Making of Homeric verse, oxford, clarend on Press, 1971.
M. Riffatere, le poème comme représentation. Poétique. 4, 1970, p. 401-418 ;
.Ch Bally, Traité de stylistique Française, Genève-Paris, 1909

33) للحصول على فكرة إجماليّة عن قضايا التلفّظ، انظر العدد 17 من مجلة **Langages** (1970) المعنون بـ : **L'Enonciation** (ببليوغرافيا).

شارْل بَالّي، ومذّاك عَزلَت عدّة أبحاثٍ هذه المظـاهر من خلال سمات صوتيـة وخطّيـة ونحويـة ومعجمية.[34]

ويوجد نمط آخر من الذاتية يتحقّق من خلال قطـاع معزول من الألفـاظ وهو الخطـاب الجهوي ونلحق بـه الأفعـال والصّفـات الجهويـة[35] devoir, les verbes et les adverbes modaux pouvoir, peut-être, certainemetnt... etc . وللمرّة الثانية تبرز إلى العيان الذات المتلفظـة ومن خلالها عملية التّلفظ برمّتها.

ولا فائدة من التّأكيد الملحّ على تشابـك كلّ هـذه التّجلاّت في النصّ الملموس. فنحن نجد في الأدب الحالي أمثلة جديدة ومعقّدة تعقيداً شديداً، وإليك على سبيل المثال، مقتطفاً من **عوليس**[36] «عندما كفّ عن الابتسام تقدّم، وقد داهمت الشمس سحـابـة كثيفـة عتمت من جديد واجهة «ترينتي كُولاَج» الكئيبـة. تتقـاطع القطـارات الكهربـائيـة، تصعـد، تنزل، تـدق الأجراس، عبثّ الكلمـات. وكـذا أمر الأشيـاء يومـاً بعـد يوم. زمرة من الأعـوان يخرجـون ويدخلون والقطارات في ذهاب وإياب. كَلبا الصّيد هذان يتسكّعان. «دينْيَامُ يُنْفى»... الخ.

إن الجملة الأُولى في هذا الملفوظ تنتمي في الظـاهر إلى خطـاب موضوعي. لكن هل هو بلُوم[37] الذي يفكّر في «كئيبة» أم هو الرّاوي الذي يقولها ؟ وبـدون انقطـاع ملحوظ تُبْرزُ الجُملُ المواليـةُ انطلاقـا من «عبث الكلمـات» صيرورةَ التلفّـظ. فبلُومُ هـو الـذي يفكّر ويقـدّم فكره في شكل «حوار باطني»، وهو شكل يمزج العديد من خصـائص التّجلاّت الانفعـاليـة أو التقويمية. وهذا شأن الجملة الاسمية والإضمار والمضارع والقلب... الخ.

وهذا التعداد لتجلاّت الكلام ليس بوسعه أن يزعم الاستفاضَة، فما كـان الهـدف منـه إلاّ أن يُقدّم صورة عن تنوّعها الذي يُسْتَخْدمُ في الكتاب التّخيُّلي، وهو إضافـة إلى ذلـك لا يمثّل نظاماً منسجماً ومنطقياً. وللوصول إلى مثل هذه النتيجة يجب أن نقوم بأبحاث عديـدة تستنـد إلى المعارف التي تزوّدنا بها اللسانيات، ولا تكون القراءة صارمة إذا هي أغفلت منـابع الكلام هذه التي تتوفر للأدب. ويفرض علينا الأدب الحـالي بصفـة خـاصـة أن نـأخـذهـا دائماً بعين الاعتبار، فهو لا يَقْنَعُ بجعل توزيع هذه المنابع ذاتها يتطابق في العمل مع توزيع بنيـة أُخرى

(34) للحصول على فكرة جملية أنظر E. Stankiewicz, Probleme of emotive Language ضمن كتاب Th A. Sebeok et al (eds) **Approaches to Semiotics**, La Haye, Mouton 1964

(35) يبدو أنه من المتعذر إيجاد مقابل عربي لهذه المفاهيم المتعلّقة باللغة الفرنسية لذلك ارتأينا نقلها في لغتها الأصليّة حتى لا نحمل الكلام على غير مقصده بأن نحرّف منه فنسقطه على اللغة العربيّة ونسيء إلى هذه المفاهيم الدقيقة (م)

(36) Ulysse

(37) Bloom

تكوّنها الحبكة وذلك قصد تدعيمها، بل إن هذا التوزيع هو الذي يقدّم التنظيم الكلي والأوّلي للعمل، ثم تخضع له بقية المستويات الأخرى للنص.

3 ـ المظهر اللّفظي : الصيغة، الزمن

بعد أن استعرضنا تلك الخصائص اللسانية لخطاب يخلق حضوره المتكلّمُ سجلاً ما، علينا أن نلتفت الآن إلى ما يكوّن الأساسي، أي «المظهر اللفظي» من الأدب. وهذه إشكالية قريبة من الإشكالية السابقة وإن تميّزتْ عنها.

إن الكتاب التّخيُّلي يُجري الانتقال ـ الذي يخفي حضوره الدائمُ أهميتهُ وفرادته ـ من متتالية من الجُمل إلى عالم خياليّ. فبعد أن نطوي الصفحة الأخيرة من «السيدة بوفاري» نبقى على اتصال مع عدد معيّن من الشخصيات التي نعرف ماّها معرفة متفاوتة الدقّة، والحال أنّ ما كان بين أيدينا ليس إلاّ خطاباً خطّياً. وعلينا ألاّ نستسلم للوهم التمثيلي الذي ساهم طويلاً في حجب هذا التّحوّل، إذ لا يوجد **في البداية** واقع معيّن ثم **فيما بعد** تمثيل له بواسطة النص، فالمُعطى هو النص الأدبي، وانطلاقاً منه، وبفعل عملية **بناء** ـ تتمّ في ذهن القارئ وإن لم يكن بناءً فردياً البتة، بما أن الأبنية متماثلة لدى مختلف القرّاء ـ نصل إلى هذا العالم حيث تحيا شخصياتٌ شبيهةٌ بالأشخاص الذين نعرفهم «في الحياة».

وتحولُ هذا الخطاب إلى تخيل يمكن أن يتم بفضل مجموعة من الأخبار التي يتضمّنها الخطاب، وهي مجموعة ناقصة بالضرورة (إنها «تخطيطيّة» النص الأدبي التي يتحدث عنها انْكَرْدَن) لأن الأشياء لا تستنفدُها أسماؤها أبداً. وتوجد بموجب هذا الغياب المطلق ألف «طريقة» لاستحضار «الشيء» ذاته. وهذه الأخبار يمكن أن تُصاغ وتُنعت طبْقاً لثوابت متعدّدة. وسيخوّل لنا تمييز هذه الثوابت تناول قضيّة «المظهر اللفظي» للتخييل الأدبي.[38]

وسنفصل في عرضنا هذا بين أنماط ثلاثة من الخصائص المميزة للأخبار التي تنقلنا من الخطاب إلى التّخيُّل. فمقولة **الصّيغة** تتعلّق بدرجة حضور الأحداث التي يستدعيها النصُّ وتتصل مقولة **الزمن** بالعلاقة بين خطّين زمنيّين : خطّ الخطاب التخييلي الذي يصوّرُ لنا بواسطة التسلسل الخطّي للحُروف على الصفحة وللصفحات في المجلّد) وخطّ العالم التّخيُّلي، وهو أشدُّ تعقيداً. وأخيراً مقولة **الرؤية** (احتفظ بهذا المصطلح الذي يُستعمل اليوم منعزلاً

38) فيما يلي من هذا الفصل سنستلهم الكثير من المقترحات التي قدمها جيرار جينيت Gerard Genette معتمدين خاصة على "القصة"

عادياً رغم بعض الإيحاءات* المرغوب عنها)، وهي وجهة النظر التي نلاحظ حسبها الموضوع ونوعيّة هذه الملاحظة (صحيحة أو خاطئة وجزئيّة أو كاملة). وسنُلحق بهذه المقولات الثلاث رابعةً لا توجد في نفس المضمار، وإنما هي متّصلة بها في حقيقة الأمر اتّصالاً مُبهماً. إنها حضور عمليّة التّلفظ في الملفوظ الذي عالجناه في الفصل السابق من حيث الأُسلوب. وسنباشرها هنا من وجهة نظر التّخيُّل محيلينَ عليها بلفظة **الصوت**.

إن مقُولة الصّيغَة تقرّبنا من السّجلات اللفظيّة التي سبق وأن تعرفنا إليها. لكن وجهة النظر هنا مغايرة. فلابد أن يتحدّدَ النّصُّ التخيّلي بالنسبة للمسألة التالية : نستحْضِرُ بواسطة الكلمات كوناً مصنوعاً من الكلمات وآخر مصنوعاً من النشاطات غير اللفظيّة (سواء أكانت موادّاً أم خصائص). وتبعاً لذلك، لن تكون العلاقةُ بين الخطاب (الذي نقرأ) وبين خطاب آخر أو مادّةٍ غير خطابيّة علاقةَ تماثل.

وقد دَلَّ على هذا التمييز في الشّعريّة الكلاسيكيّة (لدى افلاطون ولتكن البداية به) لفظَا **مُحاكاة** (قصٌ للكلام) و **محاكاة قوْليّة** (قصٌ «لغير الكلام»).[39] والحقيقة أنه لا داعي بالنسبة إلينا للحديث عن أية محاكاة (إلا في حالة هامشيّة هي التناغم المُحاكِي). فالكلمات كما هو معلوم، «غير مُعَلَّلة». في الحالة الأولى يتعلق الأمر **بإقْحام** من المفروض أن يكون منطوقاً أو مُصاغاً لذاته في النص الحاضر. وفي الحالة الثانية، يتعلق الأمر **بتَسْمِية** وقائع لفظيّة بواسطة الكلام (وهو أمر «اعتباطي» دائماً وأبداً).

إن قصٌ أحداث غير لفظيّة لا يطرأ عليه إذن تنوّعٌ في الصيغة (بل كل ما يطرأ عليه إنما هو تنويعات تاريخيّة تُنْتِجُ، بنجاح متفاوت وبحسب مواضعات العصر، وَهْمَ «الواقعيّة»). إن الأشياءَ لا تحمل بأيّة صورة كانت أسماءَها مخطوطةً عليها. وبعكس ذلك، فإن لقصّ الكلام أنواعاً متعدّدة. لأن الكلام يمكن أن «يُقْحَمَ» بضبْطٍ متفاوت الأهمّية.

وقد اقترح جيرّار جُنيت التمييز بين ثلاث درجات من الإقحام : 1) **الأُسلوب المباشر**. وهنا لا تطرأ على الخطاب أيّة تعديلات. ونجد أحياناً حديثاً عن «خطاب منقول». 2) **الأُسلوب غير المباشر** (أو الخطاب المَحْكيّ) حيث نحافظ على «مضمون» الإجابة التي

* connotation

39) ترجمنا mimesis بمحاكاة و diegesis بمحاكاة قوليّة. وقد استعرنا ترجمة المصطلح الثاني من حازم القرطاجني (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)، ونذكر بأن أفلاطون يقسّم مجال ما يسمّيه Lexis (أي مجال أساليب القول) إلى mimesis (وهي محاكاة شيء مّا محاكاة تامّة) و diegesis وهو مجرد القص الذي يعني به كلّ ما يتلفظ به الشاعر باسمه الخاص دون أن يوهم بأن شخصاً آخر يتكلّم (م).

افْتَرِضَ التَّلفّظُ بها ولكن بإدماجه نحويّاً في قصّة الرّاوي. فغالباً ما تكون التغييرات غير نحوية كأنْ نَخْتَصِرَ أو نحذفَ الانطباعات العاطفيّة. ويوجد نوع وسط بين الأُسلوب المباشر والأُسلوب غير المباشر، وهو ما يسمّى في الفرنسية «بالأُسلوب غير المباشر الحرّ»[40] تُتَبَنَّى فيه الصِّيغُ النحويةُ للأُسلوب غير المباشر، ولكن يُحْتَفَظُ باللوينات الدلاليّة للرّد «الأصلي»، لاسيما كل الإشارات المتعلّقة بالذات المتلفظة. فلا وجود فيه لفعل ناقل[41] يستهل الجملة المحكيّة ويَسِمُهَا. 3) والدرجة الأخيرة من تغيير كلام الشَّخصيّة هي ما يمكن أن نسمّيه «الخطاب المرويّ»، إذْ يُكْتفَى فيه بتسجيل مضمون عملية الكلام دون أن يُحتفظَ بأيّ عنصرٍ منه. لنتصوّر هذه الجملة : «أخبرتُ أُمّي بأنني قرّرتُ الزّواجَ بِألْبِرْتِين». هذه الجملة تدلنا على وقوع فعل شفويّ وتدلّنا على فحواه كذلك. لكننا نجهل كل ما يتعلّق بالكلمات التي نُطِقَ بها «فعلياً» (أي التّخيّل).

تتمثل صيغةُ خطابٍ مَا في درجة الدقّة التي يُستحضرُ بها هذا الخطابُ مرجعَه. والدرجة القصوى نجدها في الخطاب المباشر، ونجد الدرجة الدنيا في حالة قصّ وقائع غير لفظيّة ودرجاتٍ وسطى في الحالات الأُخرى.

ويوجد مظهر آخر من الإخبار هو **الزمن** الذي يسمح لنا بالانتقال من الخطاب إلى التخيّل. وتُطرَح قضيةُ الزمن بسبب وجود زمنيتين تقوم بينهما علاقات معيّنة : زَمنيةُ العالم المُقدّم وزمنيّة الخطاب المُقدِّم له. وهذا الاختلاف بين نظام الأحداث ونظام الكلام بديهيّ، ولكنّه لم ينل حظّة كاملاً من النّظريّة الأدبية إلا عندما اعتمده الشكلانيون الرّوس كقرينة من القرائن الأساسية لإقامة تعارض **المتن** (نظام الأحداث) **والمبنى**[42] (نظام الخطاب). وقد وضع اتجاهٌ للدراسات الأدبيّة في ألمانيا مؤخراً التعارضَ بين **Erzählzeit** و **erzählte Zeit** أساساً

40) style indirect libre (م).

41) verbe déclaratif : هو ما يطابق في العربيّة على وجه التّقريب الأفعال التي تسق «الجمل المحكيّة على مرادف القول» أو «الجمل المحكيّة على المتابهة (لفال)» مثل «قال» و «حدث» و «روى»... الخ. (م).

42) نستعمل المتن والمبنى هنا للدلالة على **Fable** و **sujet** مقتفين خُطى رشيد الغري (انظر : «الحياة الثقافية»، ع، 10، س 1776 وع، 1، س 1977، تونس) وابراهيم الخطيب (نظرية المنهج الشكلي ـ نصوص الشكلانيين الروس ـ ترجمة). مع حذف ما ألحق بهما من تدقيقات مثل «متن حكائي». ولا خوف من اللّبس في هذا المجال مع المصطلحين القديمين بما أن سياق اعتمادهما سيُزيله. ولا خوف من الخلط بين [متن] التي قد تستعمل للدلالة على **corpus** ومتن بالمعنى الذي حملناها عليه هنا بما أنه يمكن ترجمة **corpus** «بمدوّنة». ونذكّر بأن المتن يعني المادّة السّردية في صيغتها الوقائعيّة الخام (وهو أمر افتراضيّ منهجي) أما المبنى فهو المادّة الوقائعيّة وقد صيغت وفق قواعد القصّ وأشكاله المختلفة. (م).

لمذهبه.[43] وقد كانت وقائع الزمنية منذ عهد قريب موضوع دراسات دقيقة ممّا يُعفينا من الوقوف عليها طويلاً.[44] وسنكتفي بالإشارة إلى أهمّ القضايا التي تطرح في هذا الإطار.

1) إن أسهل علاقة يمكن ملاحظتها هي علاقة **النظام**. فنظام الزمن الحاكي (زمن الخطاب) لا يمكن أبداً أن يكون موازياً تماماً لنظام الزمن المحكَيّ (زمن التخيّل). وثمّةَ بالضرورة تدخّلات في «القَبْل» و«البَعْد». ومَرَدّ هذه التّدخلات الاختلافُ بين الزمنيّتين من حيث طبيعتهما. فزمنية الخطاب أحاديّة البعد وزمنية التخيّل متعدّدة. واستحالةُ التّوازي تؤدي إلى **الخلط الزمني** الذي نميز فيه بداهة بين نوعين رئيسيين: الاسترجاعات أو العود إلى الوراء **والاستقبالات** أو الاستباقات. ويوجد استقبال عندما يُعْلَنُ مسبقاً عمّا سيحدثُ. وقد كانت أُقصوصة تولستوي **موت إيفان إيليتش** التي تتضمن حلّ عقدتها في عنوانها المثالَ المناسب لهذا النوع لدى الشكلانيين. أما الاسترجاعات، وهي أكثر تواتراً، فَتَرْوي لنا فيما بعد ما قد وقع من قبل. فعادةً ما يُشْفَعَ - في الرّوايات الكلاسيكيّة - إدخالُ شخصية جديدة بقصٍّ لماضيها أو حتى بذكر لأجدادها. ويمكن لهذين النّوعين أن يمتزجا نظريّاً إلى ما لا نهاية له (استرجاع في صلب استقبال في صلب استرجاع... فانظر هذه الجملة لبْروسْت التي يستشهد بها جُنيت «وبعد سنوات عديدة علمنا أننا إذا أكلنا في ذلك الصيف كل يوم تقريباً هلْيُونات فذلك يعود إلى أن رائحتها تثير في خادمة المطبخ المسكينة المكلّفة بتقشيرها أزماتِ رَبْوٍ حادّةً حدّةً تجعلها مُجْبَرةً على ترك العمل») ويمكننا، من جهة أُخرى، التمييز بين **محمول** الاسترجاع (المسافة الزمنيّة بين لحْظَتَيْ التّخيُّل) وسعته (المدّة التي تحتويها القصّة والمتقدّمة في صيغة استطراد). ويمكننا، طبقاً لتقاطع الاسترجاع مع القصّة الرئيسية أو عدمه، أن ننعته **بباطني** أو **خارجي**. وعلى سبيل المثال، يكون القصّ المتتابع (صرورة) لحدثين مترامنين استرجاعاً باطنيّاً، محموله صفر.

2) ومن وجهة نظر **المُدّة** يمكننا أن نقارن بين الزمن الذي من المفروض أن يمتدّ فيه الفعلُ الرّوائيُّ المقدّمُ وبين الزمن الذي نحتاجه لقراءة الخطاب الذي يستدعيه هذا الفعل.

43) انظر: G. Müller, «Erzählzeit und erzählte Zeit, in Festschrift Für P. Kluckhohn und, Schneider, 1948, p. 195-212

انظر أيضاً: E. Lämmert, Bauformen des Erzählens, Stuttgart, J.B. Metzlersche verlagsbuchhandlung, 1955,

44) انظر: A.A Mendilow, Time and the Novel, Londres, D. Likhatchev, Poëtika drevnerusskoj Literatury, Leningrad, 1967, p. 212-352 ;
J. Ricardou, Problèmes du nouveau roman, Seuil, Paris, 1967, pp. 161-171 ;
.G. Genette, Figures III, Seuil, Paris, 1972, pp. 77-182

والواقع أن هذا الزمن الأخير لا يسمح لنا بقياسه بدقّة، وسنضطرُّ دوماً إلى الحديث عن نِسَب تقريبيّة. ويمكن التمييز هنا تمييزاً واضحاً بين عدّة حالات. 1) تعليقُ الزمن أو الـوَقْفـةُ* ويتحقق عندما لا يتطابق أيُّ زمنٍ وظيفيٍّ مع زمن الخطاب. وهذا شأن الوصف والخواطر العامّة الخ... 2) الحالة المعاكسة وهي ألا يطابق أي جزء من الزمن الخِطابيّ الذي يجْري في التخيّل وتتمثّل بطبيعة الحال في إيقاظ مرحلة كاملة أو حذف*. 3) لقد عرفنا الحالة الأساسية الثالثة وهي حالة التوافق التّام بين الزّمنين، ولا يمكن لهذه الحالة أن تتحقق إلاّ عبر الأُسلوب المباشر وإقحام الواقع التّخيّليّ في صلب الخطاب، خالقة بذلك مشهداً. 4) وأخيراً لنا أن نتصوّر حالتينْ وَسْطيّيْن عندما يكون زمنُ الخطاب «أطْولَ» أو «أقْصَر» من زمن التّخيّل. ويبدو أن النوع الأوّل يؤدّي بنا حتماً إلى إمكانيتين أُخريَيْن سبق أن تعرضنا لهما، وهما الوصفُ أو الاسترجاع (لنتذكر مثلاً الأربعة والعشرين ساعة من حياة هارولد بلُوم التي نجد عُسْراً كبيراً في قراءتها في أربع وعشرين ساعة. فما من شيء «يُضَخِّم» الزمن سوى اللازمن والاسترجاعات). والإمكانية الثانية واسعة الانتشار، إنها التلخيص الذي يجمع سنوات برمّتها في جملة واحدة.

3) وهناك ميزة أخيرة أساسية في العلاقة بين زمن الخطاب وزمن التخيّل هي التواتر*. وأمامنا هنا ثلاث إمكانيات نظريّة : القصُّ المفْردُ حيث يَستحْضرُ خطابٌ واحدٌ حدَثاً واحداً بعينه. ثم القص المكرر حيث تستحضر عدة خطابات حدثاً واحداً بعينه. وأخيراً الخطاب المؤلّفُ حيث يستحضر خطابٌ واحدٌ جمعاً من الأحداث (المتشابهة). ويستغني القصُّ المفردُ عن التعليق. وللقصّ المكرّر أن يَنْتُجَ عن عمليات مختلفة : عن استعادة الشّخصيّة ذاتها للحكاية نفسها استعادة ملازمة، أو عن وجوه متكاملة من قصّ عدة شخصيات للحدث نفسه (مما يخلق وهماً «مجْسَاديّاً*»)، أو عن القصّ المتناقض لشخصية أو عدّة شخصيات تُشكّكنا في الواقع أو في المحتوى الحقيقي لحدثٍ بعيْنه. والكلّ يعرف الفائدة التي جَنَاهَا منه الرّوائيون الإنجليز في القرن الثامن عشر خصوصاً في أعمالهم التراسليّة (ريشارْدُسُن

* pause

* ellipse

* fréquence

* stéréoscopique

وسْمولّت)[45]، وفي رواية العلاقات الخَطِرة[46] يستخدمها لاكْلُو[47] لإبراز سذاجة البعض (سيسيل والسيدة دي مرتوي). وتستخدم هذه الطرائق، بطبيعة الحال، عناصر أخرى من «المظهر اللفظيّ». ولنَكْتَفِ هنا بضرورة «التشويه» الزمني الناتج عنها مادام تتابع الأحداث لم يعد يطابقه تتابع الخطابات.

وأخيراً فإن القصّ المؤلِّف، الذي يتمثّلُ في أن يتحدّث خطابٌ واحدٌ (جملة) عن أحْداث تتكرّر، هو طريقة معروفة في الأدب الكلاسيكيّ كلّه حيث يقُومُ مع ذلك بدور محدود. فعادة ما يذكر الكاتبُ حالة أُولى هادئة اعتماداً على صيغة الاستمرار[48] (ذات القيمة المؤلِّفة) قبل أن يدخل سلسلة من الأحداث المفردة التي ستُكوّن قصّته بأتمّ معنى الكلمة. وبرُوسْت، كما بيّن جُنيت، من الأوائل الذين جعلوا للمؤلف دوراً مُهيْمناً إلى حدّ أننا نجد أحداثاً لم تقعْ ولاشكّ إلاّ مرة واحدة، فتُحكى بهذه الصيغة (لقد أبدع بروست «مؤلِّفاً خادعاً» وهذا شأن بعض المحاورات التي من العسير أن تتكرّر دون أن يلحقها تغيير؛ وهي التي يُدْرجها بْرُوسْت ولو بصيغ من قبيل : «وإذا ما سألها سْوَان عن قصدها من ذلك، أجابته بشيء من الاحتقار، الخ...) والأثر العام لهذه الطريقة يمكن أن يكون تعليقاً معيناً للزمن الحدثيّ.

4 ـ المظهر اللفظي : الرُؤى، الأصوات

إن المَقُولَة الثالثة الهامّة التي تسمح بوصف الانتقال من الخطاب إلى التخيّل هي مقولة الرؤية. فالوقائع التي يتألّف منها العالم التخيّلي لا تُقدّمُ لنا أبداً في «ذاتها»، بل من منظور معيّن وانطلاقاً من وجهة نظر معيّنة. وهذه الألفاظ البصريّة استعاريّةٌ أو بالأحْرَى مجازيّة. فـ«الرؤية» تحل هنا مَحَلّ الإدراك برُمّته. ولكنها استعارة ملائمة، لأن للخصائص المتنوّعة للرؤية «الحقيقية» كلّها ما يعادلها في ظاهرة التخيّل.

ولم تحظ قضيةُ الرؤية قبل بداية القرن العشرين بعناية فائقة. ولهذا السبب اعتقدنا مَدَاكٌ بلا رَيْب أننا وجدنا السّرّ المَكِينَ للفنّ الأدبيّ. فكتاب بْرْسِي لأبُوك[49] وهو الدراسة المنهجيّة الأُولى المخصّصة لهذه المسألة، يُسمّى حيلة التّخيُّل[50] وللعنوان دلالة، والسّرُّ في

45) Richardson et Smollet

46) les liaisons dangereuses

47) laclos

48) «صيغة الاستمرار» عبّرنا بها عن «L'imparfait» بالفرنسية (م).

49) Percy Labbock

50) The craft of fiction

ذلك أن للرُّؤى أهميةً ما بعدها أهميّة. ففي الأدب لا نكون أبداً بإزاء أحداث أو وقائع خام وإنما بإزاء أحداث تُقدَّم لنا على نحوٍ معين. فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متمايزتين. ويتحدّد كلُّ مظهرٍ من مظاهر موضوعٍ واحدٍ بحسب الرُّؤية التي تقدّمُهُ لنا. وقد كُشِفَ عن هذه الأهمّية في الفنون البصريّة باستمرار، ويمكن للنظريّة الأدبيّة أن تتعلّم الشيءَ الكثير من نظرية الرّسم. على سبيل الذكر لا الحصر، لاحظنا دَوْماً حضور الرؤى ودورها الحاسم في بنية اللّوحة وفي الأيْقُونات البيزنطيّة. ومن الجليّ أن عدّة وجهات نظر اعتمدت في الأيقونة الواحدة طِبْقاً للدّور الذي يجب أن تقوم به الشّخصيةُ الممثّلة. فالوجه الرئيسيّ مُوجَّهٌ نحو المشاهِد في حين أنه ينبغي أن يكون ـ حسب المشهد المعروض ـ موجهاً نحو المُحادِث، ومن المُهمّ أن نلاحِظ أنّ الرُّؤى الأدبيّة لا تتعلّق بالإدراك الفعليّ للقارئ الذي يظلُّ على الدّوام متحولاً ورهينَ عوامل، هي من خارج العمل، وإنما هي تتعلّق بإدراك معروضٍ في صلب هذا العمل، أضف إلى ذلك أنه يأتي في صيغة متميّزة. وهنا أيضاً يقدّم لنا تاريخُ الرسم أمثلةً بليغةً. فيكفي التذكير باللوحات المُزيِّغة*، وهي تصاويرُ مُرَقّمَةٌ، لا تُفْهَمُ إذا ما نَظَرْنَا إليها من الأمام، أيْ من وجهة النظر الأكثر تواتراً، ولكننا نرى فيها من وجهة نظر معينة (موازية عموماً للوحة) صورة لشيء معروف معرفةً جيّدة. ويبرزُ هذا التنافر بين وجهة النظر الملاصقة للعمل ووجهة النظر الأكثر تواتراً واقِعَ وجهة النظر الأُولى وأهمّيّة الرُّؤى في فهم العمل.

لقد وُجدت عدة نظريات للرّؤى في الأدب، بل لنا أن نقول إنه المظهر الذي حظي في هذا القرن بدراسة الشّعريّة له دراسةً أفضل من غيره من مظاهر العمل. وعلينا أن نذكّر هنا بعد كتاب لأبوك المذكور، على سبيل الإشارة السريعة ليس غير، بكُتب كلٍّ من جانْ پويُّون[51] **الزمن والرواية** temps et roman ووَايْن بُوثْ[52] **بلاغة التخييل** Retoric of fiction و ب. أُوزبنسْكي[53] Pòetika Kom pozicii وجيرّار جُنيت عن **خطاب القصّة**.[54] وقد سلّطَتْ هذه الأبحاثُ الأضواء على مظاهر عديدة من قضيّتنا، ويجب أن نعود إليها مناقشين لها نقاشاً

* snamorphique

51) Jean Pwillon

52) Wayne Booth

53) B. Uspenski

54) فضّلنا هنا ذكر عناوين الكُتب بلغاتها الأصليّة لأنها لا تتوفّر بالعربية ولأن بعضها لم يترجم بعدُ حتى إلى اللّغة الفرنسية كما تشهد بذلك العناوين في النّسخة الفرنسيّة. أمّا «خطاب القصّة» فهو القسم الثاني من كتاب جونات Figures III الصّادر عن دار سُوي والموسوم في الأصل بـ «Discours du récit». (م).

مُفصّلاً. أمّا نحن، فلن نُعنى بوصف أنواع الرؤية المعنية بل سنُعْنَى ـ على عكس أغلب الأبحاث المذكورة ـ بوصف المقولات التي تيسّرُ أمْرَ التمييز بين هذه الأنواع. فكلّ مثال للرّؤية يؤلّفُ، في الواقع وكما تمّت دراسته إلى حدّ الآن، بين عدّة خصائص متمايزة من المفيد أن نُعالجَهَا تباعاً.

1) إن المقولة الأُولى التي نتوقف عندها هي مقولة المعرفة **الذاتيّة** أو **الموضوعيّة** التي نملكها عن الأحداث المعروضة (سنحتفظ بهذين المصطلحين في انتظار أن نجد مصطلحين أفضل منهما...) فالإدراك يخبرنا عن المُدْرَك بقدر ما يخبرنا عن المُدرِك. وما نسمّيه إخباراً موضوعياً إنما هو النّوع الأول، وما نسمّيه ذاتياً إنما هو الثاني. ويجب ألاّ نَخلطَ بين هذا الأمر وبين إمكانية تقديم قصّة برمّتها «بضمير المتكلّم». إن للسّرد، سواء أكان بضمير المتكلم أو ضمير الغائب، أن يُقَدّم هذا النمط أو ذاك من الإخبار. ويُسمّي هنري جيمس الشخصيات التي لا تُدرِكُ فقط بَلْ تُدْرَكُ أيضاً، بـ«المَرَايَا العاكِسة». فإذا كانت الشخصيات الأخرى أوّلاً وقبل كلّ شيء صُوراً منعكسة على وعْيٍ معينٍ، فإن المرْآة العاكِسة هي هذا الوعي عينُهُ. فنحن لا نظفر في **البحث عن الزمن الضائع**، على سبيل المثال، بِجُلّ أخبار «مارسيل»[55] من أفعاله، بل من الطريقة التي بها يُدرِكُ أفعال الآخرين ويُقَوّمها.

2) إن هذه المقولة الأُولى المتعلّقة إجمالاً **بوجهة** عملية البناء التي يتكبّ عليها القارئ (يَلْتَفِتُ انطلاقاً من إدراك معيّن نحو الذات أو نحو الموضوع) يجب أن نُميّزها بوضوح عن مقولة ثانية لا تتعلق بنوعية الأخبار المُدْرَكَة بل تتعلّق بكمّيتها أو إن شئنا بدرجة عِلْمِ القارئ. وإذا رُمْنَا الاحتفاظ بتلك الاستعارة البصريّة مَيّزنا في صلب هذه المقولة بين مفهومين مختلفين : **امْتِداد** الرؤية (أو زاوية الرؤية) و**عمقها** (أو درجة نفاذها).

أما «الامتداد» فعادة مَا نُسمّي قُطبيْه الأقصيين رؤية **داخلية** أو **خارجية**، أو كذلك رؤية «من الداخل» وأخرى «من الخارج». والواقع أن الرؤية «الخارجية» المحض، أي التي تكتفي بوصف أفعال لنا أن ندركها دون أن يصاحب ذلك أيُّ تأويلٍ وأي تدخُّل من فكر البطل ـ الفاعل، لا توجدُ أبداً في حالة خام وإلاّ أدّتْ إلى اللامعقول.

55) بطبيعة الحال يذكر طودوروف هنا عنوان رواية بروست الشّهيرة ومارسيل هو البطل. وهذا المثال الذي يضربه طُودوروف أو بالأحرى يشير إليه من أكثر الأمثلة دلالة في هذا السياق نظراً إلى أنْبناء الرّواية على ما يُعرف بـ «تيار الوعي» بكلّ تنويعاته. (م).

وليس من باب الصّدفة أن استُعملت هذه التقنيةُ بكثرة في روايات داشْيَالْ هَامُّاتْ[56] البوليسية لكي تؤدي إلى جعل اللغز أكثر إبهاماً. لا يتعلق الأمر إذن بتقابل بين الداخلي والخارجيّ بل بدرجة حضور «الخارجي». إن الرؤية الأكثر داخلية هي تلك التي تقدّم لنا أفكار الشخصية. وعلى هذا النحو يرى فَالْمُون وهورْتَايْ في رواية **العلاقات الخطرة** الشخصيّات الأُخرى «من الداخل»، بينما تقتصر الفتاة الصغيرة فُولُونْج[57] على وصف سلوك من يحيطون بها أو تأويله تأويلاً خاطئاً. وكذلك أمْرُ التباين بين رؤية كَانْتان ورؤية بنْجي في **الصّخب والعُنْف**[58] الذي كان على درجة كبيرة من القوّة. هذا الفرق ليس كبيراً بين «زاوية» الرؤية كما حدّدْناها وبين «عُمقها». فيمكن ألاّ نكتفيَ بـ«السطح»، سواء أكان فيزيائياً أم نفسانياً، بل أن تنفذ إلى نوايا الشخصيات اللا واعية وأن تقدّم تشريحاً لفكرها (وهو ما لا تستطيعه الشخصيّات نفسها).

ولنأخذ مثلاً يُدعّم مقولتيْ «الوجهة» و«العلم» هاتين.

«كان ينظر إلى السيدة دَمْبْرَاز، وكان يجدها جذّابةً رغم فمها الطويل شيئاً مّا، ومنخريْها المنفتحتين انفتاحاً كبيراً. لكن أناقتها كانت فريدة، لخصلات شعرها ما يشبه الارتخاء المثير، وجبهتها التي لها لون العقيق تبدو محمّلة بأشياء عديدة وتدل على سيّد» (**التربية العاطفيّة**).[59]

لنا هنا خبرٌ موضوعي عن السيدة دَمْبْرَاز وآخر ذاتي عن فْريدْيريك نلتمسُهُ من أُسلوبه في الإدراك والتأويل. يتمّ إدراك السيدة دَمْبْراز حسب زاوية محدودة نسبيّاً، إذْ لا تُقَدَّمُ لنا عنها إلاّ صفاتٌ جسديّة. ويقدم فريدْيريك بعض التأويل. لكن تأمّلُوا كيف تمّ إدخالها بحذر. فالارتخاء مسبوق بـ«ما يشبه»، وجبهتها «تبدو» محملة و«تدل» (وهو فعل يعني «الدّلالة» ولا يعني «الكينونة»). إن فْلُوبير لا يصدّق إذنْ أيَّ افتراض من افتراضات «مرآته العاكسة».

3) يجب أن نقحم هنا مقولتين تسمحان لنا بإثبات أنواع فرعيّة للرّؤية، وإن لم تكن لهما صلة بالبصريّات بأتمّ معنى الكلمة، وتتمثلان في التعارض بين الوحدانيّة والتعدّد من جهة، وبين الثابت والمتحوّل من جهة أُخرى، فعلاً يُمكن أن تُعدّلَ كلّ مقولة من المقولات السابقة وفقاً لهذه الثوابت الجديدة، فالشخصيّة **الواحدة** يمكن أن تَرَى «من الداخل» (وهذا

56) Dashiel Hammett

57) Volanges

58) رواية للكاتب الأمريكي فولكنر. (م).

59) رواية للكاتب الفرنسي فلوبير (م).

يؤدي إلى «تبئير* داخلي») أو أن تُرى كلّها، مما ينتج قصّة ذات «سارد عليم». والحالة الثانية نجدها عند بُوكاتْشِي في الديكاميرون[60] حيث يعرف السارد نوايا كل الشخصيات بالطريقة عينها. أما الحالة الأولى فنجدها في الرّواية الأكثر معاصرة، وقد طبّق هَنْري جيْمس هذا المبدأ بصرامة شديدة. والرؤية الداخلية كذلك إما أن تُطَبَّق على شخصية مَّا طوال القصّة، وإمّا في جزء من أجزائها فقط (كما هو الشأن في المعسكر المحصّن لجون كُوبَر بَاويز).[61] وهذا التغيير في الرؤية إمّا أن يكون منظّماً أو غير منظّم. فإذا نظر جيمس مثلاً «من الداخل» أثناء رواية واحدة إلى عدّة شخصيات فإن الانتقال من شخصية إلى أخرى يتّبع ريتماً صارماً يُمَثّلُ أحياناً ترسانةَ الكِتَاب نفسها. لكن ممارسة جيْمس لا تدلّ أبداً على أنّ هذا الأمر هو الأكثر انتشاراً، أو على أنه الأمر المنشود.

ونلاحظ مع أُوزْبِنْسْكي أن التغيير في وجهة النظر ـ ولاسيما المرور من الرؤية الخارجية إلى الرؤية الداخلية ـ يضطلع بوظيفة مماثلة لوظيفة الإطار بالنسبة للّوحة: فهو يصلح للانتقال من العمل إلى محيطه (أي «اللا ـ العمل»).[62]

4) إن الأخبار التي تحصل عليها عن العالم المتَخَيّل إما أن تكون ذات طبيعة موضوعيّة وإما أن تكون ذات طبيعة ذاتيّة. ويمكن أن تتفاوت من حيث الامتداد (داخليّة وخارجيّة). ولكن يوجد بُعدٌ آخر يجب علينا أن نصفها طبقاً له. فإما أن تكون غائبة أو حاضرة. وفي الحالة الأخيرة يمكن أن تكون صحيحة أو خاطئة. وقد تحدّثنا إلى حد الآن عن هذه الأخبار وكأنما هي صحيحة دائماً، لكن يكفي أن يكون تأويل فْريديريك لشكل خصلات السيدة دمْبْراز سيّئاً، وأن تكون ثقتُنا به عمياء، حتى نصبح بإزاء وهْمٍ لا خبرٍ. وهذه الرؤية السيّئة لا تصاحب ضرورةً خطأً شخصيّة من الشخصيات إذ من الممكن أن يتعلّق الأمر بإخفاءٍ متعمّد.

ولكي يتمّ الاعتقاد في وهْمٍ مّا، يجب أن يتوفّر خبرٌ مهما تكن درجة خطئه. والحالة القُصوى لغياب الخبر كلّياً ممكنةٌ أيضاً، وعندها لا نكون في حالة توهّم بل في حالة جَهْل.

* focalisation

60) جيوفاني بوكاتشي Jiovani Boccace، كاتب إيطالي (1313 ـ 1375) صاحب مجموعة من الحكايات التي بُنيتْ على أساس تداخل قصص عديدة في بنية قصّة إطاريّة على النّحو الذي عرفه الأدب العربيّ مع «كليلة ودمنة» أو ألف ليلة وليلة، والـ Decameron هو عنوان هذه الحكايات، وقد درسها طودوروف مثلما درس «ألف ليلة وليلة». (م).

61) John Cowper Powys

62) انظر: B.Uspenski, l'alternance des points de vue interne et externe en tant que marque du cadre dans une œuvre litteraire, Poétique, 9, 1972, pp. 130-134

ولا ننسى في الوقت نفسه أنه لا وجود لوصف كاملٍ بموجب طبيعة اللغة نفسها. لا يمكن إذن أن نعيب النقض على أيّ وصفٍ ما دامت الصفحاتُ المواليـة لـه لا تـدلّنـا على إخفـاء متعلّق بنقطة معيّنة من القصّة. (إن أوّل مثالٍ يستحضره الذّهن، وإن كان المثال الأبْيَنَ من بين أُلوف أخرى، هو مثال اغتيال رُوجِي أكْرُود[6] حيث «غفل» السّارد عن أن يقول لنا بأنـه ارتكب الجريمـة...) إن الجهل والوهْم يتطلبـان إذن نمطيْن من «التصويب» (وانطلاقاً منهما فقط، يبْدآن في الوجود) : الإخبار بالمعنى الحصْري للكلمة، والتّأويل الجديدة لما كنّا قد ألْمَمْنَا به إلْماماً محدوداً.

5) ونتبيّن أخيراً في نطاق الرؤية مقولة واردة على حدة نوعاً مّا هي مقولة التّقْويم الذي يتناول الأحداث المعروضة. يمكن لوصف كل جزء من أجزاء الحكايـة أن يتضمن تثمينـاً أخلاقياً، بل إن غياب مثل هذا الحكم يمثل موقفـاً لـه أيضاً دلالاتـه. وليس من الضروري أن يكون هذا التقويم مُصَرّحاً به في صياغته حتّى يَبْلُغَنَا. فلِكَيْ نُخَمِّنَ التّقويمات المقدّمـة عليْنـا أن نعود إلى قانون مبدئيّ وإلى ردود فعلٍ نفسيّة تجري مجْرَى ردود الفعل «الطبيعيـة». وكما أن القارئ ليس مجبَراً على التّمسُّك برؤية «خارجية» وإنما بوسعه أن يستنتج «داخلاً» مختلفاً شديد الاختلاف، فبإمكانه في هذا الصدد ألاّ يقبل الأحكام الأخلاقية أو الجمالية النابعة من الرؤية. وتاريخ الأدب حافل بـأمثلة عـديـدة عن انقلاب القيم الـذي يجعلنـا نحترم «الأشرار» ونحتقر «الأخيار» في عمل تخيّليّ بعيد عنا بما فيه الكفاية.

ويبـدو أن الأدبَ، بعـد الاعتمـاد المحْمُوم للطرائق التي أوْجَدهـا الـوعي بـالرّؤى لـدى مجموعة من الكتّاب بـدءاً من هنْري جيمْس ووصولاً إلى فُولكنر، مـا عـاد يُعِيرُ هـذه المسـألـة الأهميّة نفسَها. ولعل ذلك يعود إلى ما في الكتـابـة الحـديثـة من نزعـة إلى ألاّ تَعْمَل على أنْ تُرِينَا أي شيء. فهي خطاب دون أن تكون تخيّلاً. وانظر كيف يَتَمَفصَلُ نصّ بلا رؤية :

«يبدو أنني أتكلّم، لستُ أنا، ليس منّي. هذه بعض التعميمات حتى أبـداً. مـا العملُ، مـا عسـاني أفْعلُ، أيّ طريقة أتوخّى ؟ أبإحْرَاجٍ محْضٍ أمْ بإثْباتاتٍ وضروبٍ من النّفْي التي أبْطِلُهَا تبـاعـاً أو عـاجلاً أم آجلاً. لابُدّ أنّ هنـالـك وسـائـل أُخرى. وإلاّ كـان اليـأسُ من كـلّ شيءٍ». (ص. بيكيت L'innommable).

في هذا الخطاب، الذي يعود باستمرار على ذاته، والذي لا يعالج أمْراً آخر غير ذاتـه، لم يعُدْ من مكـانٍ للرّؤى. فـدورهـا تضطلع بـه سجلاّت الكلام، وإذا كـانت ترسـانـة العمل عنـد

[6] Meurtre de Roger Ackroyd

جيمْس تتكوّن من التلاعب بالرؤى فإنها عند موريس روش[64] تتكون من تـدبُّر معين للسجلاّت. ونلمسُ هنا حدوداً هي حدود الفائدة الحاصلة من دراسة المظهر اللّفظيّ للنّصّ، مادام هذا المظهر في علاقة تضامن مع التّخيّل.

إن كلّ مقولة من مقولات المظهر اللّفظي التي عالجناها إلى حدّ الآن يمكن أن نعود إليها من منظور آخر لا نَعْقِد فيه بعْدُ علاقةً بين الخطاب والتخيّل الذي يخلقه، بل نعقد علاقة بين الإثنين مجتمعين وبين مَنْ يضطلع بالخطاب. أيْ «الذات المتلفّظة»، أو كما يقال عادة، السارد وهذا ما يجرّنا إلى قضايا **الصّوْت السّرْديّ**.

إنّ السارد هو الفاعل في كل عملية البناء التي فحصناها. وتبعاً لذلك تدلُّنا كلّ مقوّمات هذه العمليّة، بصورة غير مباشرة، على ذلك الفاعل. فالسارد هو الذي يُجَسِّدُ المبادئ التي ينطلق منها إطلاق الأحكام التقويميّة، وهو الذي يُخْفي أفكار الشخصيات أو يَجْلُوها، ويجعلنا بذلك نقاسمه تصوُّره «للنّفسيّة»، وهو الذي يختار الخطاب المباشر أو الخطاب المَحْكيّ ويختار التتالي الزمني أو الانقلابات الزمنيّة؛ فلا وجود لقصّة بلا سارد.

إلاّ أن درجات حضور السارد يمكن أن تكون شديدة التنوّع، لا لأنّ تدخّلاته كما ذكرنا يمكن أن تتفاوت في درجة الكتمان، بل كذلك لأن للقصّة وسيلةً إضافيّةً لجعل السارد حاضراً، وتتمثل في إبرازه ماثلاً داخل العالم المتخيّل. والاختلاف بين الحالتين كبير إلى درجة استعمال مصطلحين مختلفين أحياناً للتّمييز بينهما. فلا حديث عن السّارد إلا في حالة هذا التمثيل الصّريح، ولا تُخَصّصُ عبارةُ **الكاتب الضِّمْنيّ** إلاّ للحالة العامة. ولا يذهب بنا الظن إلى أن ظهورَ ضمير المتكلم («أنا») كافٍ للتّمييز بين هذا وذاك. فبوسع السارد أن يقول «أنا» دون أن يتدخل في العالم المتخيّل، وذلك بأن لا يُقدّم نفسه شخصيةً من الشخصيات بل مؤلّفاً يكتب الكتاب (والمثال التقليديّ هو **جاك القَدَريّ**).

ونجد أحياناً نُزوعاً إلى التقليل من دور هذا التعارض، انطلاقاً من تصوّر حصري للّغة. والحال أن بين القصّة، التي يرى فيها السارد كُلَّ ما تراه الشخصيّة دون أن يظهر على مسرح الأحداث، وبين القصّة التي تقول فيها الشخصيّة ـ السارد «أنا» حَدُوداً لا تُخْتَرَق. والخلط بينهما يعني اختزال اللغة إلى الصّفر. فرؤيتُك منزلاً وقولُك «أرى منزلاً» عملان لا يكفي القول بأنهما مختلفان بل ينبغي أن نقول إنهما متعارضان. والأحداث لا «تَرْوي أبداً نفْسَها بنَفْسِها». فعمليّة التعبير باللفظ لا يمكن اختزالُها، وإلاّ خلطنا بين «الأنا» والذات المتلفّظة الحقيقيّة

64) Maurice Roche

التي تروي الكتّاب. وما إن تصبح الذاتُ المتلفظة ذاتاً للملفوظ حتى تصير الذاتُ التي تتلفظ ذاتاً أخرى. فالحديث عن النّفس يدلّ على أن النفس ما عادت «هيَ هيَ». إن المؤلّف لا مُسمّى. وإذا أردنا تسْمِيته فإنه يتركُ لنا الاسمَ، ولكن دون أن نجده خَلْفَهُ. إنه يلجأ دائماً وأبداً إلى حال التنكير. إنه هارب دوماً مثل أي ذاتٍ متلفّظة لا يُمكن من حيث هي كذلك أنْ تُصَوَّر. ففي «هو يجري» نجد «هو» أي ذات الملفوظ، ونجد «أنا» أيْ الذات المتلفّظة. وفي «أنا أجري» تنْغرِسُ **ذاتٌ مُتَلَفِّظَةٌ مَلْفُوظَةٌ** بين الضميرَيْن، آخذة من كل ضمير جزءاً من مضمونه السابق، ولكن دون أن تزيلهما كليّاً. فكُلُّ ما تقُومُ به إنّمَا هو غَمْرُهُمَا. لأن «الهو» و«الأنا» موجودان دوماً. فهذا «الأنا» الذي يجري ليس هو نفسه الذي يتلفَّظُ. فـ«أنا» لا تختزل الإثنين في واحد، وإنما تجعل من الاثنين ثلاثة.

والسارد الحقيقي، الذات المتلفظة في نصّ تقول فيه شخصيّة مّا «أنا»، لا يكون في ذلك إلا أكثر تنكُّراً. فالقصّة المسرودة على لسان ضمير المتكلّم لا توضّح صورة ساردها بل تجعلها ضمنية أيضاً. وكلّ محاولة توضيح لا يمكن أن تؤدّي إلاّ إلى إخفاء الذات المتلفظة إخفاء يسير شيئاً فشيئاً نحو الاكتمال. إن هذا الخطاب، الذي يعترف بأنه خطاب، لا يقوم إلا بأخفاء خجل لصفته خطاباً.

ومن الخطإ الجسيم أيضاً أن نفصل كليّاً هذا السارد عن «الكاتب الضّمنيّ»، وأن نعتبره ببساطةٍ شخصيةً من بين الشخصيات. وللمقارنة بين القصّة والمسرحيّة أن توضح المسألة. ففي المسرحيّة تمثل كلُّ شخصيّة مصْدراً للكلام (وليست سوى مصدر للكلام). لكن الاختلاف بين الشكلين الأدبيين أعمق. ففي قصّة يقول فيها السارد «أنا» تقوم شخصية من بين الشخصيات الأُخرى بدور تنفرد به لوحدها. وفي المسرحية تُوجَدُ كلُّ الشخصيات في نفس المستوى. ونجد هذه الشخصية ـ السارد مرسومة بطريقة تختلف عن الشخصيات الأُخرى، فإذا استطعنا أن نقرأ ردود الشخصيات ووصف السارد لها في وقت واحدٍ فإن الشّخصية ـ السارد لا توجد إلاّ في صلب كلامها. وعلى وجه التّدقيق لا **يتكَلّمُ** السارد كما يفعل الأبطال الفاعلُون في القصّة، بل **يسرد** وكأبعد ما يكون عن مزيج بين البطل والسارد فإنّ للذي «يسرد» الكتاب وضعاً فريداً من نوعه، إنه مختلف عن الشخصيّة التي كان من الممكن أن يكُونَها لو نشْئناه «هُو»، ومختلف عن السارد (الكاتب الضمني) الذي هو «أنا» مُضْمَرة.

ويجب أن نضيف أنّه بوسع الشخصية ـ السارد أن تقوم بدور مركزي في نطاق التخيّل (كأن تكون الشخصية الرئيسية) أو أن تكون على العكس من ذلك مجرّد شاهدٍ كتُومٍ. وهذا

مثال عن الحالة الأولى من بين أمثلة أُخرى عديدة : **مذكرات بيت الموتى**، وعن الحالة الثانية **الإخوة كرامازوف**، وبينهما حالات وسطى لا تدخل تحت حصْرٍ إذْ نجِدُ (إذا أردنا الاقتصار على بعض الأمثلة المتباعدة) زَيْتْبْلُومْ في **الدكتور فاوست** وتْرِيسْتْرَام شَنْدي وكذلك الدكتور واطْسَن الشهير.

وما إن نتعرف على سارد الكِتَاب (بالمعنى الواسع لكلمة سارد)، حتى يتحتم علينا أن نُقِرَّ بوجود «مرافقه»، أي الذي يُوجَّه إليه الخطابُ الملفُوظَ وهو الذي نسمّيه اليوم المسرود له[65] وليس المسرود له هو القارئ الفعلي تماماً، كما أن السّارد ليس هو الكاتب. علينا ألاّ نخلط بين الدّور وبين الممثل الذي يؤديه. وهذا الظهور المتزامن لا يعدو أن يكون جزءاً من القانون الدلائلي العام الذي يكون بمقتضاه «الأنا» و«الأنت» (أو بالأحرى مُرسل ملفوظ مّا ومتلقيه) دوْماً مرتبطين أشدّ الارتباط. ووظائف المسرود له متعدّدة، «فهو يمثل محطة بين السّارد والقارئ، ويساعدُ على تدقيق إطار السّرد، ويفيدنا في تمييز السّارد، ويبرز بعض الأغراض، ويجعل الحبكة تتقدّم، ويصبح الناطقَ باسم العِبْرَة من العمل» (**بْرانْس مرجع سابق**). إن دراسة المسرود له ضروريّة لفهم القصّة بقدر ما هي ضرورية دراسة السّارد.

5 ـ المظهر التركيبيّ : بُنَى النّصّ

ولنَفْتَحِ الآن بالمجموعة الأخيرة من قضايا التحليل الأدبي التي جمعناها تحت اسم المظهر التركيبي من النّص. ونُسَلِّمُ هنا بأن كلّ نصٍّ قابلٍ لأن يُحَلَّلَ إلى وحدات دُنْيا. وما يمكن اعتمادهُ مقياساً أوّلاً، نميّز به بين العديد من البُنى النّصيّة، إنما هو نمط العلاقات التي تقوم بين هذه الوحدات المشتركة الحضور.

وبخصوص التمييزات الآتية، لابدّ من التأكيد على أنه يكاد يكون من المستحيل أن توجد منفصلةً. فالعمل المعيّن يسْتَعْمل في آنٍ عدّةَ أنماطٍ من علاقات وحداته فيما بينها. وهو تبعاً لذلك يخضع إلى عدّة أنظمة. فإذا قلنا إن كتاباً مّا يمثل على وجه الخصوص هذه البنية دون تلك، فالمقصود أن العلاقة المعنيّة هي المهيمنة. وقد سبق أن اعترضكم مفهوم **الهَيْمَنَة** هذا أو **الأهمّيّة** عدة مرات في هذه الدراسة. ولكن لا يزال من العسير علينا توضيحُه توضيحاً

65) انظر: Gérald Prince, «introduction à l'etude du narrataire», Poétique, 14, 1973, pp. 178-196

تامّاً. ونكتفي بالقول إن لهذه الهيمنة مظاهرَ كميّةً (تشير إلى نمط العلاقات الأكثر تواتراً بين الوحدات) ولها أيضاً مظاهر كيفيّة (تظهر هذه العلاقات بين الوحدات في أوقات متميزة).

نميّز بين نمطين من "الانتظام النصّي"، متّبعين هذا الاقتراح الذي تقدّم به تُوماشفْسكي: «إن ترتيب العناصر العرضيّة يتمّ حسب نمطين رئيسيين. فإمّا أن تخضع لمبدإ السببيّة باندراجها ضمن نظام زمني معيّن، وإمّا أن تُعرضَ دون اعتبار زمني كأن يكون ذلك في تعاقب لا اعتبار فيه لأيّة سببيّة داخليّة.»[66] أما النمط الأول فنسمّيه النظام المنطقي والزمني. وأمّا الثاني، الذي كشمه توماشِفْسْكِي سلبياً، فنسمّيه النظام المكاني.

1) النظام المنطقي والزمني

يَحْكُمُ جلّ الكتب التخيّليّة في الماضي نظامٌ يمكن أن ننعته بالزمني والمنطقي في الوقت نفسه. ولنضف في الحال أن العلاقة المنطقيّة التي عادة ما نفكّر فيها هي الاستتباع أو كما يقال عادة السببيية.

إن السببية على ارتباط وثيق بالزمنية، حتى إنه يسهل الخلط بينهما. وفيما يلي طريقة فورستر[67] في بيان الفرق بينهما. لقد افترض أن الإثنتين متوفّرتان في كلّ رواية، وأن السببيّة تكوّنُ الحبكة، أما الزمنيّة فتكوّنُ القصّة. فـ«مات الملكُ ثم ماتت الملكة» قصة و«مات الملك ثم ماتت الملكة حزنا عليه» حبكة (Aspects of the Novel).

ولكن لمّا كان لكلّ قصٍّ سببيّ نظامٌ زمنيّ فإننا لا نتمكّن من إدراك هذا الأخير إلاّ نادراً. والسبب في ذلك نوعٌ من العقلية الحتميّة التي نربطها بشكل لاوَاعٍ بالجنس الأدبي ذاته. كتبَ رولان بارط[68] يقول: «إن من شأن النشاط السردي أن يخلط بين التّتابع والتّلازُم. مادام ما يقعُ بعدُ يُقْرَأُ في القصّة على أساس أنه مُسَبَّبٌ بِـ. فيصبح القصُّ بهذا المعنى تطبيقاً كلّياً للخطإ المنطقي الذي أدانته النزعةُ المدرسيّة، مضاعفاً على هذا النحو:

66) Theorie de la litterature. توجد ترجمة عربيّة لهذا الكتاب الذي جمع فيه طودوروف نصوصاً للشكلانيين الرّوس وسهر توماشفسكي لترجمتها عن الرّوسية وقدم لها بدراسة قيّمة. وقد أنجز الترجمة ابراهيم الخطيب وعنونها بـ «نظرية المنهج الشّكلي: نصوص الشّكلانيين الرّوس» وصدرت عن الشّركة المغربية للناشرين المتحدين بالاشتراك مع مؤسسة الأبحاث العربيّة. ط. 1 س. 1982.

67) Forster

68) Communications. 8. 1966

هذا الأمر وقع بعد ذاك، إذن فهو وقع بسببه».[69] إن التتابع المنطقي هو في نظر القارئ علاقةٌ أمْتَنُ بكثير من التتابع الزمنيّ وإذا تلازما فهو لا يرى منهما إلاّ الأوّل.

ويمكن أن نتصوّر حالات يلتقي فيها المنطقي والزّمنيّ في حالتهما الخام، مفصول أحدهما عن الآخر. ولكننا نكون عندئذ مجبرين على الخروج من حقل ما يُسمّى في العادة أدباً. فأمّا التتابع الزمني المحض المفرغ من كل سببيّة فمُهَيْمِن في الوقائع والحوليّات واليوميات الخاصّة أو «يوميّات السفينة». وأمّا السببيّة الخالصة فهي تطغى على الخطاب البديهيّ (خطاب المناطقة) أو الخطاب الغائيّ (وغالباً ما يكون هو خطاب المحامي أو الخطيب السياسي). في الأدب نجد وجْهاً آخر للسببيّة الخالصة في جنس رسم الشخصيّات أو في أجناس وصفيّة أخرى حيث لابدّ من إيقاف مجرى الزمن (وكمثال بيّن على ذلك أقصوصة امرأة صغيرة لكافكا) وعلى العكس من ذلك، يَرْفُضُ أحياناً ضَرْبٌ من ضُروب الأدب الزمنيّ، في ظاهره على الأقلّ، الخضوعَ إلى السّببيّة. وبوسع هذا العمل أن يأخذ صراحةً شكلَ وقائع أو شكل «سَاقَا».[70] وهذا هو شأن Budden-brooks. لكنّ مثال الخضوع إلى النظام الزمني الأكثر بروزاً إلى العيان هو عوليس لجّويس. فالعلاقة الوحيدة، أو على الأقل الأساسية، بين الأفعال القصصيّة، هي تعاقبها المحض، إذ يُنْقَلُ لَنَا دقيقة بعد دقيقة ما يجري في مكان معيّن أو في ذهن الشّخصيّة. ولم يعد من مكان هنا للاستطرادات كما عرفتها الرواية الكلاسيكية، لأنّها تعلن عن وجود بِنْيَة أخرى غير البِنْيَة الزّمنيّة. والشكل الوحيد الذي يمكن أن تقبل فيه هذه الاستطرادات هو أحلام الشخصيات وذكرياتها.[71] وكل ما تقوم به هذه الحالات الخاصة إنما هو إبراز الترابط الدائم بين الزّمنية والسببية، حيث تقوم السّببيّة بالدور المهيمن. ولكن السّببية يمكن أن تُقْسَمَ بدورها إلى عدة أنواع. فحسب المنظور الذي هو منظورنا، هناك مقابلة تهمّنا أكثر من أيّة مقابلة أخرى، وتتمثّل في معرفة ما إذا انعقدت بين الوحدات السّببيّة الدنيا علاقةٌ مباشرة، أم إن كانت هذه العلاقة منعقدةً بواسطة

(69) باللاتينيّة في الأصل : «post hoc, ergo por opter hoc» (م).

(70) saga : قصّة تاريخية أو ميتولوجيّة من الأدب السكندينافي (م).

(71) ليس هذا الشّكل من أشكال الزمنيّة المرجعية هو الوحيد الذي يعرفه القصّ. فإلى جانب زمنيّة الملفوظ توجد زمنيّة للتلفظ تتكوّن من تسلسل «لحظات الخطاب» أي من تسلسل الإحداثيات الزّمنيّة التي يقدّمها لنا الخطاب بشأن تلفظه هو. وهذه اللحظة بالذات هي التي تجعل الزمن الحاضر زمن التلفظ. فالأثر الخاضع إلى هذه الزّمنية يوجد في حاضر لا يتوقّف. ويمكن أن نسمّي هذه الزّمنيّة الثانية «بزمن الكتابة» في مقابل الزمن المعروض. ويتكوّن الأثر أحياناً من التّلاعب الصّريح بهاتين الزمنيّتين. وهذا شأن l'emploi du temps لميشال بوتور Michel Butor حيث يقوم زمن الكتابة بدور تزداد أهمّيته شيئاً فشيئاً إلى أن يسحق الزّمن المعروض في آخر الكتاب عندما تلتقي الزمنيتان اللقاء الأخير. إن لم يعد للرّاوي وقت يصرفه في رواية الحكاية لنا.

قانون عام. وما هذه الوحدات إلاّ تجسيم من تجسيماته. واعتباراً لاعتماد هذه السّببية أو تلك، نسمّي القصّة التي تهيمن فيها السّببيةُ الأُولى قصّة **ميثولوجيّة** ونسمّي القصّة التي تهيمن فيها السببيه الثانية قصّة **إيديولوجيّة**.

أ) إن القصّة التي سمّيناها هنا ميثُولوجية هي أول أنواع القصص التي أوجدت أعمالاً تتبيّن فيها تأثيرات «بنيوية». فقد نشر دارس الفلكلور الرّوسي فْلاَدِيمير بْرُوب سنة 1928 أوّلَ دراسة منهجيّة عن هذا النمط من القص[72] آخذاً بأفكار معاصريه الشكلانيين الرّوس. وقد عُنِيَ بْرُوب، والحق يقال، بجنس أدبيّ فريد من نوعه هو خرافة الجنّيّات، ولم يدرسه إلا استناداً لنماذج روسيّة. ولكن ذهب الظّنّ إلى حدّ أنّه تمّ التّوصّلَ إلَى العناصر الأوّليّة لكُلّ قصّة من هذا النّوع. وعادة ما سَلَكَتْ الدراساتُ العديدة، التي اقتبست من بْرُوب، اتجاهَ التعميم،[73] وسنعود إلى هذا النمط من القصّ في الفصول اللاحقة باستفاضة أكثر.

يجب ألاّ تُحْصَر السببية في العلاقة بين **الأفعال القصصيّة** فحسب (كما يميل إلى ذلك بْرُوب)، إذ من الممكن أيضاً أن يؤدّيَ الفعلُ إلى حالة معيّنة أو أن تثيره حالةٌ مّا. ويجرّنا هذا إلى القصص الموسومة بـ«النفسية» (لكننا سنرى أن هذا المصطلح يمكن أن يتضمّن ظواهر مختلفة). وقد بيّن رولان بارط في دراسته «مدخل إلى التحليل البنيويّ للقصص» مَدَى ضرورة إبراز اللُّوينات التي نجدها في مفهوم السّببية. فإلى جانب الوحدات التي تتسبّب في وجود وحداتٍ متشابهة، أو تكونُ هذه الوحداتُ سبباً في وجودها (والتي يُسَمّيها «وظائف») يوجد نمطٌ آخر من الوحدات يُسَمّى «قرائن»، لا تحيل «على فعل مكمّل ومنطقي، بل تحيل على متصوّر مبثوث بأشْكالٍ متفاوتة ومع ذلك فهو ضروريّ لفهم الحكاية. هناك قرائن تخصّ طبائع الشخصيات وأخبارٌ لها مساس بهويتها، وملاحظات حول «الجو»، الخ...».

ب) إن القصّة **الإيديولوجيّة** لا تقيم علاقات مباشرة بين الوحدات التي تُكوّنها، ولكن هذه الوحدات تبدو أمام أنظارنا كتجلّيات عديدة لفكرة واحدة وقانون واحد. وأحياناً يصبح من الضروري الذهاب بالتجريد إلى أبعد حدٍّ، بغْيَةَ إيجاد العلاقة بين فعْلَيْن قصصيّين يبدو تواجدهما منذ الوهلة الأُولى من محض الصُّدْفَة.

72) V. Propp. Morphologie du conte, Seuil. Paris. 1970.
صدرت ترجمته التي قام بها ابراهيم الخطيب، وهي بعنوان : **مورفولوجية الحكاية**، مير، الرباط، 1986.

73) لكي نحصل على فكرة إجمالية عن هذه التطويرات انظر :
Cl. Bremond, Logique du récit, Seuil, Paris, 1973
Ph. Hamon, «Mise au point sur les problèmes de l'analyse du récit», Le français moderne, 40 (1972), pp. 200-221

ولنتأمّل عن كثب مثال **أدولْف** لكونستان.[74] فما يحكم سلوك الشخصيّات هنا هو أساساً قاعدتان، تنبع الأُولى من منطق الرغبة فيما ليس لدينا والنفور مما هو بحوزتنا. وتبعاً لذلك، تزيد العوائق في الرغبة، وتخدمها المساعدة. وقد كانت الضربة الأُولى التي سُدّدتْ لحبّ أدولْفْ عند تخلّي إلينور عن الكُونْت دُو بـ*** لتعيش بالقرب منه. والضربة الثانية عندما هبّتْ لمعالجته إثر الجرح الذي أصابهُ. فكل تضحية من إلينور، تغيض أدولْف. فهي تجعل الأشياء التي يرغب فيها تقلّ شيئاً فشيئاً، وبالمقابل عندما قرّر أبُ أدولف أن يجعلهما يفترقان كان التأثير معاكساً. وقد أعلن أدولف ذلك صراحةً : «بعزمك إبعادي عنها قد تجعلني أتعلّق بها إلى الأبد». والأمر المأساوي في هذه الوضعية يتمثل في أنّ الرّغبة لا تنفكّ عن كونها رغبة رغم كلّ شيء، لتستجيب إلى هذا المنطق المعين، أي أنّها لا تنفكّ عن جعل العاجز عن إشباعها يتألّم.

والقانون الثاني في هذا الكون هو قانون أخلاقيّ أيضاً، صاغهُ كُونْسْتَان على هذا النّحو : «إنّ القضية العظمى في الحياة هي الألمُ الذي نتسبّبُ فيه، وأعظم الميتافيزيقيات لا يمكنها أن تبرّر جرح الإنسان الذي مزّق قلْباً أحبّه. وليس بوسعنا أن ننظّم حياتنا على أساس البحث عن الخيْر ما دامت سعادةُ الواحد منّا تعني دائماً شقاء الاخر. ولكن لنا أن ننظّمَها على أساسِ تمسّكنا بفعل أدنى ما يمكن من الشُرّ. وهذه القيمة السّلبيّة هي التي تتمتّع وحدها بمنزلةٍ مطلقة. وعندما يتناقضان تتغلّبُ تعاليمُ هذا القانون على تعاليم القانون الأوّل. لذلك كان من العسير على أدُولْفْ أن يبوح بالحقيقة إلى إلينُور. «وأنا أتحدّثُ على هذا النّحو رأيْتُ وجْهها وقد غمَرَتْهُ الدّمُوع فجأة، فتوقَّفْتُ وتراجعتُ وأنكرتُ ما قلتُ وفسّرْتُ [لها الأمر]» (الفصل 4). وفي الفصل السادس سمعتْ إلينُور كلّ شيْءٍ حتّى النّهاية، فسَقَطتْ مغشيّاً عليها. ولم يكن من أدُولْف إلاّ أن طمأنَها بشأن حبّهِ لها. وفي الفصل الثامن كانت له تعِلّةٌ لهجْرِهَا، ولكنّهُ لم يَسْتَغِلّهَا : «أأستطيعُ معاقبتها على تهوّر دفعتْها أنا إليه، ثمّ أبحثُ في ذلك التّهوّر بنِفاق بارد عن تعلّة حتّى أهْجرها بلا شفقة ؟» إن الشّفقة تسبِقُ الرّغبةَ.

وهكذا فإن أفعالاً قصصيّة منفصلة ومستقلّة، غالباً ما تقوم بها شخصيّاتٌ مختلفة، تكشف عن القاعدة المجرّدة نفسها، وعن الانتظام الإيديولوجيّ ذاته.

لقد أدخل أدب القرن العشرين عدّة تنقيحات جدّيّة على صُوَر السّببية القديمة، إذ سَعَى في غالب الأحايين إلى الخروج كلّياً على سُلطانها. وحتّى عندما خضع إليها فإنه قد غيّرَ منها

(74) Constant

أيّما تغيير. من جهة، لَشَدَّمَا قلَّلَ الكُتّابُ منذ نهاية القرن الماضي من الأهمّية المطلقة للأحداث الموصوفة. فبينما كانت المآثر والحب والموت تمثّل في السابق الميدانَ المفضّل للأدب، فإن الأدب توجّه مع فْلُوبير وتْشِيكُوف وجُويْس نحو ما لا معنى لهُ، ونحو ما هو يوميٌّ، حتّى لكأنْ سَنِيتَهُ هِجَاءٌ للسَّببية. ومن جهة أخرى استبدلَ أدبٌ استِيهَاميٌّ في أصْلِهِ سببيةَ المنطق الصحيح بسببيةٍ لامعقولةٍ، إنْ صحّ التعبير. إنّنا هنا في مجال السّببية المضادة، ولكنه أيضاً مجالُ السّببية. وينطبق هذا على قصص كافْكَا وكَمْبْرُوفِيتْش،[75] كما ينطبق بشكل آخر على «أدب العبث» الحديث جداً. إنّها سببية مختلفة بطبيعة الحال أيّما اختلاف عن سببيّة بُوكَاتْشِي.

وينبغي أن نتجنّب، خلال معالجتنا للسّببيّة، حصرَها فيما يمكن تسميّتهُ بالسّببية **الصّريحة**. ثَمّةَ اختلاف بين «رَمَى مُحَمّدٌ حَجَراً. تكسّرت النافذة» وبين «تكسّرت النافذةُ لأَنّ محمّداً رَمَى حَجَراً». فالسّببية حاضرة في كِلاَ الحالتين، غير أنّها ليست صريحة ما عدا الحالة الثّانية. وغالباً ما اعتُمِدَ هذا الفارقُ لتمييز الكَاتِب الجيّد عن الرّديء، باعتبار أنّ الكاتب الرّديء يسْعَى إلى السّببيّة الصريحة. لكن يبدو أنْ لا أُساسَ لهذا الرّأي. قيل إن أدبَ الجماهير (البوليسيّ والخيالي ـ العلميّ وأدب الجاسوسية) يتّسمُ بسببيّة بديهيّة وفظّة. لكننا رأينا أن هَامّات هو نموذج الكاتب الذي يحذف الإشارات ذات الصلة بباب السّببيّة.

وإذا ما انتظمت قصّةٌ مّا وفق نظامٍ سببيّ، واحتفظت مع ذلك بسببيّة ضمنيّة، فإنها تجبر القارئ المُضْمَرَ على إتْمَام العمل الذي امتنع السّاردُ عن القيام به. وبما أن هذه السّببية ضرورية لإدراكِ العمل فإن على القارئ أن يُتِمَّهَا، عندئذ يجد نفسه خاضعاً للعمل أكثر من خضوعه له في الحالة المعاكسة، فإليه يعود في الواقع إنشاءُ القِصّة من جديد. ولنا أن نقول إن كلّ كِتَاب يتطلّب قدراً معيّناً من السّببية يزوّد بها السّاردُ والقارئُ أحدهما الآخر، وتكون جهودهما متناسبةً عكسيّاً.

2) النظام المكاني

إن الأعمال المنتظمة وفق هذا النّظام لا تُسمّى في العادة قِصَصاً. وقد كان هذا النّمط الذي تَرِدُ عليه البنية أكثر انتشاراً في الشعر منه في النثر. ودُرِسَ بالخصوص في نطاق الشّعر. وبصفة عامّة يمكن أن نُعَرِّفَ هذا النّظام بأنه وجود ترتيب معيّن لوحدات النصّ مُطَّرِدٌ بشكل

(75 Gombrowicz

متفـاوت. وتصبح العلاقـة المنطقيّة، أو الـزمنيّة في مرتبـة أدنى، وقـد تختفي. إن العـلاقـات المكانيـة بين العنـاصر هي التي تكوّن الانْتظـام. (وهـذا «المكـان» يجب، بطبيعـة الحـال، أن يُستعمل في معناه الضّيّق وأن يُعيّن مفهوماً نابعاً من النصّ) والقصيدة الموالية تُبيّنُ وجْهـاً أولاً من وجُوه البنية المكانية :

lyslyslyslyslys
lyslyslyslyslys
lyslyslyslyslys
lyslyslyslyslys
lyslyslyslyslys
lyslyslyslyslys[76]

إن هذا النّصّ الذي يتكوّن ترتيبه من انتظام الحروف، ليس بطبيعة الحـال، إلاّ تجسيـداً ساذجاً نوعـاً مـا لمبـدإ أسـاسي من مبـادئ الشّعر. ولنـا أن نـذكّر هنـا بكل الرّسوم المخطوطـة بالأحرف كأن نفكّر في ضربة النرد[77] وأن نفكّر أيضاً في خطيات[78] أبُولينير. والأهمُّ من ذلك هو الجناس الإبدالي*، وهي نصوص تكوّنُ بعضُ حرُوفها كلمةً معيّنـة، لا كمـا هي جنبـاً إلى جنبٍ فقط، بل كذلك عند انتزاعها من موضوعها ووضعهـا في نظـام مختلف. وترسم هـذه الأحرف التي تحيل على أحرف أخرى، أو الأصواتُ التي تحيل على أصوات أخرى، مكانـاً مّـا على مستوى الدّالّ.

وقد قام رومان ياكبسُون بالدّراسة الأدقّ للنظام المكـاني في الأدب، فبيّن في تحـاليله للشعر أن كلّ طبقـات الملفوظ، بدءاً من الفـونيم وسماتـه التمييـزيّـة، ووصـولاً إلى المقـولات النّحويّة والمجازات، يمكن أن تندرج في انتظام مركّب حسب تنـاظر أو تـدرّج أو تنـاقض أو توازٍ، الخ... مُشَكِّلَةً بمجموعها بنيةً فضائيةً حقيقيّة. وليس من باب الصّدفة مع ذلك أن النّقـاش الذي خصّصَهُ ياكبسُون للتوازي قد شُفِعَ بإحـالـة على الهنـدسـة، وأن صياغتـه الأكثر تجريـداً للوظيفة الشّعريّة» اتخذت عنده هذا الشّكل : «في كل مستويات اللّسان يَكْمُنُ جوهر التقنيّة الفنيّة الخاصة بـالشعر في الرّجوعـات المتكرّرة...».[79] وتـدلّ عبـارة «كل المستـويـات» دلالـة

(76) وليس هنا سوى مثال منتخب. I et P Garnier, «Poèmes architectures», Approches, 1, 1965.
(77) قصيدة للشاعر ملارمي Mallarmé يحتلّ فيها التّوزيع الفضائيّ أهمّية كبيرة (م).
(78) ديوان شعر لأبولينير يتميّز أيضاً بتشكيله الطّوبوغرافي المتميّز فجاءت بعض قصائده في شكل لوحات ورسوم تتداخل فيها الأحرف بالأشكال الهندسيّة (م).
* anagramme
(79) R. JaKobson, Questions de poétique, Seuil, Paris, 1973, p. 234
وبعد تحاليل أخرى تستند إلى المبادئ نفسها عند N. Ruwet, Langage, musique, poésie, Seuil, Paris, 1972

واضحة على حضور العلاقات المكانية حضوراً دائماً. يمكن لقصّة برمّتهاأن تخضع أيضاً إلى هذا النظام بقيامها على التناظر والتدرّج والتكرار والنقيضة، الخ... وهو تشبيه مكاني أقام عليه بْرُوسْت الحجّة في وصف عمله **الكاتدرائية**.

ويتّجه الأدب اليوم نحو قصص من نوع مكاني وزمنيّ على حساب السّببيّة. فكتاب من قبيل مأساة لِفيليب سُوليرْس[80] يستخدم في علاقة متشابكة ومركّبة هذين النظامين مبرزاً زمن الكتابة ومراوحاً بين نوعين من الخطابات يضطلع بهما «الأنا» و«الهو». وتنتظم أعمال أخرى حول المراوحة بين سجلّات لفظيّة أو مقولات نحويّة وشبكات دلاليّة، الخ...

إن المزج بين هذه الأنظمة هو ما نجده حقّاً في الأدب. فالسّببيّة المحض تحيلنا على الخطاب النفعيّ والزمنيّة المحض تحيلنا على الأشكال الأساسية للتاريخ (العلم) والفضائية المحض تُحيلُنا على المُقتطع الحرفي[81] (Logatome letriste). أفَلا نلْمس هنا سبباً من أسباب المصاعب التي تعترضنا عندما نحاول الحديث عن بنية النص ؟

6 ـ المظهَرُ التّركيبيُّ : التّركيبية السّرْدية

سنقتصر في الفصلين المواليين على نوعٍ واحدٍ من الانتظام التركيبيّ، أي الانتظام الذي يميّز القصّة الميثولوجية.

لقد افترضنا منذ البداية أن موضوعنا في هذا الفصل سيكون هو العلاقات بين الوحدات السّرديّة فيما بينها. ويجب أن نرى الآن عن قرب طبيعة هذه الوحدات. سنميّز لهذا الغرض بين أنماط ثلاثة، منها الوحدتان الأُوليان عبارة عن أبْنية تحليلية، والثالثة معطاة اختبارياً، وهي **الجملة والمقطع والنّص** على وجه الخصوص. وسنتناول بعض الأقاصيص من **الدّيكاميرون** على سبيل المثال حتى نتبيّن هذه المفاهيم.

1) لقد كان التّوصّل إلى أصغر وحدة سرديّة قضيّةً طُرِحَتْ على أحد رُواد الشكلانيين وهو مؤرخ الأدب ألكسَنْدر فِسْلُوفْسْكِي، وقد اعتمد لتسميتها لفظة **حافز** المقتبسة من شعريّة الفلكلور، ووضع لها التعريف الحدْسيّ الآتي : «أعني بحافزِ الوحدة السّرديّة الأبسط التي

(80 Philippe Sollers

(81) ترجمنا lettriste بـ «حرفي» ترجمة وقتيّة لا تفي بالحاجة لأنها نسبة إلى مدرسة طليعيّة في الأدب الأوروبي نادى أصحابها إلى الاهتمام بالمظاهر الشّكليّة من العمل الأدبي وبالخصوص إلى اعتماد المحاكيات les onomatopées والعلامات التّصويريّة les idéographiques في أشعار خالية من المعنى غالباً (م).

تستجيب بطريقة تصويريّة إلى مختلف تساؤلات الذهنية البدائيّة أو التساؤلات المتعلّقة بالحفاظ على التّقاليد. ومن الأمثلة التي تُضرب على الحافز : اختطف التّنّينُ ابنةَ الملك. لكن بُرُوب، رغم اقتباسه من أعمال فِسْلُوفْسْكي، نقدَ أسلوبه هذا في النظر. فمثل هذه الجملة ليست بَعْدُ من الوحدات التي لا تقبل التجزئة، إذ أنها تتضمّن ما لا يقلّ عن أربعة عناصر : التّنّين والاختطاف والإبنة والملك ! ولتدارك النّقص أدْخَل بُرُوب مقياساً انتقائيّاً إضافيّاً هو الثّبات والتّحوّل. لقد تفطّن إلى أن العنصر القار في خرافة الجنّيات الرّوسيّة هو الاختطاف، في حين أن العناصر الثلاثة الأُخرى متحوّلة من خرافة إلى أُخرى، وأعلن أن العنصر الأوّل هو الذي يستحقّ لوحده اسم **وظيفة** فأصبحت عنده الوحدة الأساسية.

لكن بُرُوب، بإدخاله مقياسَ الثبات والتحوّل، وجد نفسه مُرغماً على الخُرُوج من مجال الشعريّة العامّة والدّخول في مجال شعريّة جنس أدبي خاصّ (خرافة الجنّيات بل الخرافات الرّوسيّة). ولنا أن نتصوّر أيضاً جنساً أدبياً آخر يكون الملكُ فيه ثابتاً والحوافزُ الأُخرى متحوّلة. ولتجنّب ما آخَذَ به بُرُوب فِسْلُوفْسْكي دون أن ننساق مع ذلك وراء شعريّة «شاملة». ويبدو لنا من الأجدى اختزالُ «الحافز» الأصلي إلى سلسلة من الجُمل الأساسية بالمعنى المنطقي للكلمة[82] ومثال ذلك :

أ فتاة صغيرة.

ب أبُ أ.

ت التّنّين.

ث يختطف أ.

سنسمي هذه الوحدة الدنيا **جملةً سرديّة**. وبطبيعة الحال، تتضمن الجملة نوعين من المكوّنات اصطلحنا على تسميّتها تباعاً بـ : **فاعِلِين**[83] (أ، ب، ت) **ومسانيد إليها** (اختطف، أن تكون الفتاة صغيرة، التّنّين، الخ...).

إن الفاعلين وحداتٌ ذات وجهين. فهي من جهة، تسمح بالتعرف على العناصر الموضوعية بشكل دقيق في المكان والزمان. وهي وظيفة **مرجعيّة** تضطلع بها في اللغة الطبيعية أسماء

(82) يقصد طودوروف المعنى المنطقي لـ proposition وهو ما تؤديه في العربية كلمة «قضيّة»، إلاّ أننا فضلنا غض النظر عن الإشارة وأقررنا لفظة جملة وهو ما لا يتناقض مع سعي الشعريين البنيويين إلى بناء ما أسموْه بـ «نحو القصص» أو ما سُمّي هنا بـ «التركيبية السّرديّة» (م).

(83) يبدو أن لفظة «فاعل، فاعلون» تؤدي بموجب صيغتها معنى actant أي المساهم والمشارك في العمل القصصي لذلك أقررناها هنا. (م).

الأعلام (وكذلك التعابير التي يُصاحِبُها اسمُ إشارة). يمكن لنا، دون أن نغيّر شيئاً من الصّورة السّابقة، أن نضع «مريم» مكان أ و«زيْد» مكان ب، الخ... وهذا بالضبط ما يقع في القصص الحقيقية، حيث يطابق الفاعِلُون عادة (وليس بصفة مطلقة) كائنات فرديّة، بل وإنسانية. وهي من جهة أخرى، تحتل بالنسبة للفعل مكانةً معينةً. ففي الجملة الأخيرة أعلاه مثلاً ب فاعل و أ موضوع. إنها الوظيفة **التركيبية** للفاعلين التي لا تختلف من وجهة النظر هذه عن الوظائف التركيبيّة الخاصة باللغة، والتي يُعبَّرُ عنهَا في لغات عديدة في شكل حالات (ومن هنا جاء أصل لفظة «فاعل»).[84] وأهمّ الفاعلين، القائمين بأدوار، حسب أبحاث كلود بريمون[85] هم العامِلُ* والجَامِدُ*. وكل واحد منهما يُخَصَّصُ طبقاً لثوابت عديدة : الأول من حيث هو مؤثّر ومُحَسّنٌ (مُدَهْوِرٌ) والثاني من حيث هو مستفيد وضحية.

وللمسانيد إليها، بمختلف أنواعها، أن تتعدّد لأنّها تطابق كل ما في المعجم من تنوّع. لكن اتُّفِقَ منذ أمدٍ على تحديد قسمين كبيرين من المَسانيد إليها باختيار علاقة مسند إليه بالمسند إليه السابق له، مقياساً تمييزيّاً. وقد صاغ تُوماشِفْسْكِي على هذا النّحو التّمييزَ الذي ينطبق بألفاظه على الحوافز : «إن الخرافة [أي القصّة] تمثّل الانتقال من وضعيّة إلى أخرى (...) والحوافز التي تغيّر الوضعيّة تُسمّى حوافزَ حركيّة، وتلك التي لا تغيّر منها شيئاً تُسمّى حوافزَ سُكونيّة». ويوضح هذا الزوج التّقابلي التّمييز النحويّ بين الصّفة والفعل (اعتبرنا المصدر هنا بمثابة الصّفة). ولنضف أن المسند إليه النّعتيّ يُقدَّم على أنه سابق لعملية التّسمية، في حين أن المسند إليه الفعليّ مُزَامِنٌ لهذه العلمية نفسها، وكما يقول سَابّير إن الأول «موجود» والثاني «حادث».

ولنأخذ مثالاً يسمح لنا بتبيين «أقسام الخطاب» السّردي هذه. تستقبلُ بِيرُونيلُ عشيقها في غياب زوجها وهو بنّاءٌ فقير، ولكن هذا الزوج عاد في يوم من الأيّام باكراً. فأَخْفَتْ بِيرونيل عشيقها في برميل. وعندما دخل الزّوج قالت له إن رجلا يريد شراء البرميل، وإنه الآن يفحصُه. فصَدَّقها الزّوج وفرح بالبيع. وذهب ليحكَّ البرميل بُغْيَة تنظيفه. في تلك الأثناء يداعب العشيق بِيرُونيل التي أَدْخَلَتْ رأسها وذراعيها في فتحة البرميل فسدّته (VII، 2).

(84) يقصد طودوروف بطبيعة الحال، الصّلة بين cas و actant وهو ما لا تؤدّيه اللغة العربية بداهة (م).

(85) Claude Bremond

* agent

* patient

إن بِيرُونيل والعشيق والزّوج هم عاملو هـذه الحكـايـة. وبوسعنـا أن نرمز إليهم بـ أ وب وت. وتدلّنا كلمتا عشيق وزوج، إضافة إلى ذلك، على حالة معيّنة (شرعية العلاقـة مع بِيرُونيل التي توضع هنا موضع شك). إنهما يعملان وظيفياً عَمَلَ نعْتَيْن. وهذان النّعتان يصفـان الحـالـة الأصليّة. فبِيرُونيل زوجةُ البنّاء، وليس لها الحق في أن تجامع رجالاً آخرين.

ثم يأتي خرق هذا القـانون : تستقبل بِيرُونيل عشيقهـا. وطبعـاً يتعلّق الأمر هنـا «بفعْل» يمكننـا أن نسمّيه مخالفـة (قـانونٍ مّـا) أو خرقـه. ويؤدّي هـذا الفعل إلى حـالـة اضطرابٍ، لأن القانون العائلي لم يعُد محترماً.

وتوجد منذ تلك اللّحظة إمكانيتان لإعادة التّوازن. الأُولى هي معاقبة الزّوجـة الخـائنـة. لكن مثل هذا الفعل القصصي يعيد إقامة التّوازن الأول، في حين أن الأُقصوصـة (أو على الأقل أقاصيص بوكاتشي) لا تصف أبداً مثل هـذا التكرار للنظـام الأصلي. ففعل «عـاقب» موجود إذنْ في صلب الأُقصوصـة (إنـه الخطر الـذي يترصّد بِيرُونيل) لكنّـه لا يتحقّقُ، ويبقى في حـالـة إضمار. والإمكانية الثانية تتمثل في إيجاد وسيلـة لتجنّب العقـاب. وهـذا مـا تقوم بـه بِيرُونيل، وتتوصّلُ إليه بتحويل وضْعية الاضطراب (خرق القانون) إلى وضعية توازن (فـاقتنـاء البرميل لا يخرق القانون العائلي). وبذلك يوجد هنا فعل جـديـد هو «زَوَّرَ». والنتيجة النّهـائيّـة هي من جديدٍ وجود حالة، وبالتالي صفة. لقد أُقيم قـانون جـديـد وإن لم يصَرَّحْ بـه، مفـادُه أن المرأة بإمكانها أن تتّبع ميولها الطبيعيّة.

2) بعد وصفنا الوحدة الدُّنْيا، أي الجملة، نستطيع العودة إلى مسـألتنـا الأَصليّـة المتّصلة بالعلاقات بين الوحدات الدّنيـا. ولنـا أن نقول، منـذ الآن، إن هـذه العلاقـات تتوزّع من حيث مضمونها على مختلف الأنظمة التي عرضنا لها في الفصل السابق. إنها علاقـات منطقيّـة سببيّة أو إدْماجيّة، الخ... علاقات زمنية تتابُعية تزامُنيّة، وعلاقات «مكانية» تكراريّة أو تقابليّـة، ومـا إلى ذلك. ولكنّ للتّوليف بين الجمل خصائصَ أُخرى.

لابدّ أوّلاً من إقامة وحدة عُلْيا. إذ أنّ الجُمل لا تكوّن سلاسل لا متناهية. إنهـا تنتظم في دورات يتعرّف عليهـا القـارئ بصفـة حَـدْسيّـة (إننـا نشعر بـوجـود كـلٍّ تـام) وليس يعسُر على التّحليل الكشف عنها. وهذه الوحدة العليا تُسمّى **متتالية***. إن حدود المتتالية موْسُومَةٌ بتكرار غير تامّ (نفضل أن نقول بتحويل) للجملـة الأَصليّـة. وإذا سلّمنـا بمزيـد من التيسير بـأن هـذه الجملة الأُصليّة تصف حالة هادئة، فإن ذلك يستتبع التسليم بأنّ المتتالية التـامّـة تتـألف دومـاً

من خمس جملٍ فقط. إن القصّة المثالية تبدأ بوضعية هادئة تجعلها قوّةٌ مّا مضطربة، وينتج عن ذلك حالة اضطراب. ويعود التوازن بفضل قوة مُوَجَّهة وجهةً معاكسة. والتّوازن الثاني شبيهٌ بالتوازن الأوّل، ولكنهما ليسا متماثلين أبداً. يوجد، إذن، في القصّة نوعان من الحلقات : حلقات تصف حالة (توازن أو اضطراب) وحلقات تصف الانتقال من حالة إلى أخرى. وهكذا نكون قد تعرّفنا على الجمل النعتيّة والجمل الفعليّة، ويمكن للمتتالية بطبيعة الحال، أن تُقْطَعَ في وسطها (انتقال من التوازن إلى الاضطراب فقط، أو العكس) أو أن تُقَطَّعَ إلى أقسام أصغر.[86]

إن قولنا «الانتقال من حالة إلى أخرى» (أو كما يقول تُومَاشِفْسْكي «من وضعيّة إلى أخرى»)، يتناول الأحداث في مستواها الأكثر تجريداً. لكنّ لهذا «الانتقال» أن يتمّ بوسائل مختلفة، وقد انكبّ كْلُود بْرِيمُون في كتابه **منطق القصّة**[87] على دراسة تفريعات التخطيط الأصليّ المجرّد حيث حاول وضْعَ جَرْدٍ منظّمٍ لكلّ «الإمكانات السّرديّة».

تضمُّ المتتالية كما حدّدناها، عدداً أدنى من الجمل. ولكن بوسعها أن تضمّ جملاً كثيرة دون أن يكون من الممكن مع ذلك تحديد متتاليتين مستقلّتين، لأن كلّ الجمل لا تدخل في التخطيط الأساسي. وهنا أيضاً يقترح تُوماشِفْسْكِي تمييزاً أوّلاً (يطبّقه دوماً على «الحوافز» التي تشتمل عنده على المسانيد إليها والجمل في آن واحد) : «إن حوافز عَمَلٍ مّا غير متجانسة. فالعرض البسيط للخرافة يكشف لنا أن بعض الحوافز يمكن أن تُهْمَلَ دون أن تُبْطِلَ مع ذلك تتابعَ السّرد، في حين أن حوافز أُخرى لا يمكن أن تحذف دون أن تُفسدَ الرّابط السّببيَّ الذي يجمع الأحداث. والحوافز التي لا يمكننا حذفها تُسمّى حوافز مترابطة، وتلك التي يمكننا إزاحتها دون أن نُخِلَّ بالتتابع الزمني والسببيّ للأحداث حوافز حرّة». ونَلْمَسُ هنا التعارض الذي صاغه بارط بين «الوظائف» و«القرائن»، ومن البديهي أنّ هذه الجمل الاختيارية («حرة»، «قرائن») ليست كذلك إلاّ من وجهة نظر بناء المتتالية، فهي عادة ما تكون من آكدِ ضروريات النّص.

3) ما يجده القارئ عن طريق الاختبار ليس جملة ولا متتالية، وإنّما هو نصٌّ برمّته، أيْ رواية أو أُقصوصة أو مسرحيّة. لكنّ النّصّ يكاد يضمّ على الدوام أكثر من متتالية. وتوجد ثلاثة أنواع ممكنة من التوليف بين المتتاليات.

86) في كتابه Agrammar of Stories, La Haye, Mouton, 1973 جمل Gerald Prince المقطع مماثلاً لما تعتبره نحن نصف مقطع (ثلاث جمل) لكن المسألة هنا مسألة اصطلاح ليس إلاّ.

87) logique du récit

الحالة الأُولى، مطردة في الديكاميرون، وهي التسلسل* تحلّ فيها متتالية برمّتها محل جملة من المتتالية الأُولى ومثال ذلك :

وصل برْغمَان إلى مدينة أجنبية لأن مسِيْركَان دعاه إلى الغذاء. وفي آخر لحظة ألغى مَسّيْركَان الدّعوة دون أن يعوّض لِبرْغْمَان خسائره، فإذا به يرغم على إتلاف مال كثير. ولكن عندما لاقى يوماً مَسّيْركَان روى له حكاية بْريماس وقِسّ كلُوني. لقد ذهب بْريمَاس إلى عشاء دعا إليه القسّ دون أن يكون من المدعوّين. فرفض القسّ أن يطعمه، ثم ندمَ على فعلته، فأنْعَمَ على بْريمَاس ببركته. ففهم مَسّيْركَان التعريض وعوّض لِبرغْمَان خسائره (ا، 7).

تتضمن المتتالية الرّئيسية كل عناصرها الضّرورية : حالة برغمان الأصليّة، وتدهوره، وحالة الضيق التي وجد فيها نفسه، والوسيلة التي وجدها للخروج من تلك الحالة، وحالته النّهائية المشابهة للحالة الأُولى. لكن الجملة الرابطة هي قصة تمثّل بدورها متتالية، وهذه هي تقنية التسلسل.

وللتسلسل وجوهٌ أُخرى طبقاً للمستوى السّرديّ للمتتاليتين (المستوى ذاته أو مستوى مختلف كما في الحالة المذكورة). وطبقاً لنوع العلاقة الفرضية القائمة بينهما، كعلاقات الشرح السّببي وعلاقة التراصف الغرضي، كما في تنازع القصص البُرهانيّة أو الأمثال أو الحكايات التي تتباين مع الحكاية السابقة. وبوسعنا أخيراً، كما لاحظَ شْكلُوفْسْكي «أن نرويَ أقاصيص أو خرافات لتأجيل تنفيذ فعلٍ مّا». ومثال شهرزاد هو الذي نستحْضِره على الفور في أذهاننا.

ويمثل التّسلسل إمكانية أُخرى من إمكانيات التّوليف. وتوضع المتتاليات في هذه الحالة، الواحدة تلو الأُخرى عوض أن تتداخل. وهذا شأن الأُقْصُوصة السابعة من اليوم الثامن : تترك هيلين رجل الدين المتيّم بها في الحديقة طوال ليلة شتاءٍ (المتتالية الأُولى)، ويحتجزها رجل الدّين بعد ذلك عاريةً في برجٍ طوال يوم حارٍّ منْ أيّام الصّيف (المتتالية الثانية). للمتتاليتين بنْيَتَان متماثلتان. ويتضح التماثل بتقابل الظروف الزّمكانيّة. وللتّسلْسُل كذلك عدّة أنواعٍ فرعية دلالية وتركيبية. فشكلُوفْسْكي يميّز، مثلاً، «النظم» حيث يقوم البطل ـ الفاعل عيّنةً بمغامرات عديدة (من نوع Gil Blas) و«البناء المتدرّج» أو توازي المتتاليات الخ...

والشكل الثالث من التّوليف هو التناوب أو (التضافر) الذي يضع تارةً جملة من المتتالية الأُولى، وطوراً جملة من المتتالية الثانية. وفي الديكاميرون أمثلة قليلة على هذا.

* l'enchassement

(انظر مع ذلك ٧، 1). ولكن الرواية تعتمد كثيراً على هذا البناء. وهكذا تتناوب في **العلاقات الخطرة** حكايات السيدة تُورْڤِيل وحكايات ﺳِﻴﺴِيل، وهذا التناوب يستدعيه الشكلُ التّراسُليّ للكِتاب. ولهذه الأشكال الثلاثة الأساسية أن تمتزج فيما بينها، وهو أمرٌ مسلَّم به.

7 ـ المظْهَرُ التّركيبي : تخصيصَات ورُدُود أفْعال

علينا بعد هذه النظرة الإجمالية أن نعود إلى بعض مظاهر المسانيد السّرديّة التي صمتنا عنها إلى حدّ الآن.

1) إنّ وصفنا السابق يمكن أن يُوهم بأن كلّ مسنَد يختلف اختلافاً تامّاً عن المسانيد الأُخرى. والحال أن نظرة، ولو سَطحية، تجعلنا نلاحظُ قَرابةً بين بعض الأفعال، وبالتالي إمكانية تقديمها على أساس أنها فعل واحد له أشكال عديدة. وقد قام بْرُوب بمحاولة أولى في هذا الاتجاه باختزاله كلَّ الخُرافات في إحدى وثلاثين «وظيفة» فقط. ومع ذلك فإن هذا الاختيار الذي يبدو اعتباطياً لهذا الرّقم لم يُقنع قُرّاءَه. إنه رقم كبيرٌ جداً وصغير جداً في آن واحد. فهو صغيرٌ جداً إذا سلّمنا بأن كل الأفعال الممكنة يجب أن تؤدّي بموجب تجميعات اختبارية إلى واحد وثلاثين فعلاً فقط، وهو رقم كبير جداً إذا نحن لم ننطلق من تنوّع الأفعال، بل من نموذج أوّليات. وقد أصبحت الإشارة إلى إمكانية جمع وظائف عديدة في وظيفة واحدة مع الحفاظ على اختلاف هذه الوظائف قاسماً مشتركاً بين كلّ من نقد بْرُوب. وقد كتب لِيفي شْتْرُوس مثلاً : «يمكننا أن نعالج «الاختراق» على أنه عكس «التحريم» و«التحريم» على أساس أنه تحويل سلبي «للإجبار».[88]

وفي اللغة يُعبَّر عن هذه المقولات التي تسمح في آن واحد بتخصيص فعل من الأفعال والإشارة إلى السّمات التي يشترك فيها مع أفعال أُخرى بأواخر الأفعال والظّروف أو الحُرُوف. وأبسط مثالٍ وأكثره شيوعاً هو **النّفْي** (مع وجهه الآخر **التعارض**). فعندما نقول : برغمان ثريٌّ ثم فقيرٌ ثم ثريٌّ مرّة أخرى، فإنّه من المهمّ ألاّ نرى في ثريٍّ وفقيرٍ مسندين قائمين بذاتيهما بل شكلين لمسندٍ واحدٍ، أحدهما إيجابي والآخر سلبي.

88) La structure et la forme, **Anthropologie structurale deux**, Plon, Paris, 1973, p. 164

إنّ النّفي يعود إلى ما يمكن أن نسمّيه «بمنزلة» الفعل. وثمّة مقولة لفظية أخرى هي المظهر. فالفعل يمكن أن يُعْرَضَ علينا في بدايته أو أثناء صيرورة وقوعه أو من حيث هو إنجاز (تسمّى هذه المظاهر في النّحو بالشروعي والمتدرّج والنّهائي). والأهمّ من كل ذلك بالنسبة للسّرد مقولة الصّيغة. لاحظنا مثالاً لهذه المقولة في حكاية بيرونيل التي يقوم فيها تحريم الزّنا بدور أساسي. وهل التّحْرِيمُ إلاّ قضية ذات منزلة سلبيّة ملفوظة في صيغة الأمر («يجب عليك ألاّ...») ؟

ويبدو لنا هذا النّمط من التّخصيص طبيعياً عندما نجده في نحو اللّسان. لكن يجب أن نتفطّن إلى أنّ أيّ ظرفٍ يفيد الحالية يضطلع بدور مماثل. وبوسعنا أن نصف الأفعال على أساس أنها نُفِّذَت بصفةٍ «جيدة» أو «سيّئة» متوصلين بذلك إلى سماتها المشتركة. وعلى العكس من ذلك، لنا أن نخصّصَ الفعل ذاته بحسب كونه نُفِّذَ بهذه الطريقة أو تلك.

وليس مثل هذا التحليل المنطقي (وهو منطقي أكثر منه نحوي رغم ما قد يبدو عند الوهلة الأُولى) مُجرّدَ زُخْرُفٍ للكتابة. فهو يسمح لنا بدفع التحليل إلى حدود وَحَدَاته التي لا تقبل التّقسيم، وهذا شرط ضروري لكل وصف جدي.

2) من البديهي أن ندرس المسانيد بواسطة هذا التجميع والتبويب اللذين يؤديان إلى صياغة مقولات من شأنها أن تُعَدِّلَ (أو تخصّصَ) المسند الأصليّ. وتوجد طريقة أُخرى لتجميع المسانيد طبْقاً لطبيعتها الأوّلية أو الثانوية، لا طبقاً لصيغتها.

حقاً، توجد أفعال أوّليّة لا تفترض وقوع أي فعل آخر. ولكيْ نعود، على سبيل المثال، إلى حالة سبق ذكرها، يمكن أن نكونَ على علم بأن التّنّين قد اختطف مريَم دون أن نعرف أنّها ابنةُ الملك. فمثل هذه القضايا تتابع وتتسلسل في بعض الأحايين تسلسُلاً سببياً. ولكن لا شيء يحول دون وجُودها كذلك مفصولة عن بعضها بعضاً. وليس هذا هو الشأن في فعل من قبيل «عَلِم» نفسه. فلْنَتَخَيَّلْ أنّ زَيْداً يعلم باختطاف مريم، فهذا الفعل سيُنعتُ بأنه ثانوي لأنّه يفترض وجودَ قضيةٍ سابقة هي : شخص معيّن يختطف مريم. ويمكننا بشيء من التجوّز في معنى الكلمات أن نتحدث في الحالة الأُولى عن أفعال وفي الثانية عن رُدُود أفعال. وردودُ الأفعال هذه تَبْرُزُ دوْماً وبالضرورة إثْرِ فعلٍ آخر.

فهل يمكننا أن نقوم بتعداد منطقي لردود الأفعال جميعها ؟ إننا في الحقيقة قمنا بذلك مرّة. وليس من باب الصّدفة أنْ ظهرت لفظة «عَلِم» في الفقرة السّابقة مرّتين. مرّة منسوبة إلى «نحن» (القارئ) ومرّة أُخرى منسوبة إلى «زَيْد» (الشخصية). فكما أننا ننهمك نحن في عملية

بناء للتخيل انطلاقاً من الخطاب فإنّه على الشخصيات، هذه العناصر المتخيّلة، أن تبنيَ بالطريقة ذاتها، انطلاقاً من الخطابات والأدلّة المحيطة بها، عالمها المدرَك. كلّ تخيل يتضمّنُ إذن في صلبه تمثيلاً لعملية القراءة نفسها التي نُخْضِعُهُ إليها. إن الشخصيات تَبْني واقعها انطلاقاً من الأدلة التي تتلقاها تماماً كما نبني نحن التّخيلَ انطلاقاً من النّصّ المقروء، فتمرُّنها على العالم يصور ذاك الذي يجب أن نَفْعَلَ بالكتاب.

سنجد هنا، إذن، كلّ المَقولات التي صَنّفْناها في وصفنا «للمظهر اللّفظي» من العمل الأدبي. وبوسعنا أن نعتمده في تدقيق نمطية المسانيد السّردية. ولنأخذ **الزمن** مثالاً على ذلك، فكما أننا نحن القرّاء نستطيع أن نعلم بفعْلٍ معينٍ قبل أو بعد اللّحظة التي أُنجِز فيها تَخيُّلياً (استقبال أو استرجاع) فكذلك لا تكتفي الشخصيات بعيْش فعلٍ مّا، ولكنّها تستطيع أيضاً أن تتذكُّره أو أن **تَستقطِهُ**. ثمّة عديد من «ردود الأفعال» التي لا توجد إلاّ مُتْطيّةً ظهرَ أفعالٍ أخرى إنْ صحّ التّعبير، بل توجد مسانيد عديدة متّصلة بهذا اللّعب مع الزّمن بحسب علاقتها بالذات اللافظة وبدرجة استحسان الفعل المعني، الخ. ومثال ذلك أن **الإسقاط** أو **التّقرير** فعلان تضطلع بهما هذه الذات ولا يحيلان إلاّ عَلَيْهَا، وبالمقابل فإن **الوَعْدَ** أو **التّهْديد** يتعلّقان أيضاً بِمَنْ يوجّهُ إليه الحديث، وفي أفعال من نوع **يَرْجُو** أو **يَخْشَى** لا يرتبط مصيرُ الأحداث بالذات اللافظة.

وإذا ما تناولنا قضية بث الأخبار في صلب التّخيل فإننا نجد من جديد مقولات **الصّيغة**. يمكن هنا أن تُنْقَلَ الأشياء أو أن **تُقال** أو أن **تُرْسَمَ** بوفاء نسبي، وباتخاذ مسافة منها بعيدة أو قريبة (وفي العالم المتخيّل يمكن لعملية نقل الأشياء التي هي رَدُّ فعلٍ أن تَكْتسِي أهميةً سرديةً تفوقُ أهمية عَيْشِهَا).

لكن رُدود الأفعال الأكثر تنوّعاً وتعدّداً ترتبط بمختلف المقولات التي كشفنا عنها ضمن **الرؤية**.

والحالة الأبسط هي حالة **الوهم** أو الخبر الكاذب والتخلّص منه. نحن نتذكّر فِعْلَ بَيرَنيل الفطن الذي جعل وضعية الزّنا **تَنْقَلِبُ** إلى وضعية شراء برميل. وقد بوّبَتْ الشّعريةُ الكلاسيكيةُ الفعلَ الإضافي، المتمثل في إعادة التأويل وفي كشف الحقيقة (كشف وجه من وجوهها على الأقلّ)، في باب **التّعرّف**. وإليك الصّياغة الأرسطوطاليسيّة لهذا : «إن التعرّف كما تدل على ذلك التّسمية نفسها، مرور من الجهل إلى المعرفة...»[89] وينتج عن ذلك أنّ

(89) Poétique, 1452 a

التعرف يطابق مرحلتين من مراحل الفضول. فهو في البداية لحظة «جهل»، ثمّ فيما بعد، لحظة «معرفة». وفي هاتين اللحظتين، هما بالنسبة إلينا قضيتان، استحضارٌ للحدث نفسه. أما في المرّة الأولى فقد أخطأ شخصٌ معينٌ التأويلَ، وفي ذلك فِعْلٌ ثانوي أو ردّ فعل. والأمثلة الأكثر تواتراً على هذا تتعلق بهوية الشخصية في المرة الأولى توهمت إيفيجيني أن أُورِسْت شخص آخر. وفي المرة الثانية عرفته. ولكن تلاحظون أنه ليس من المتحتم اختزال التعرف في مجرد الكشف عن هوية حقيقية. فكل تبيين لفعل معين، أوّلَ في البداية تأويلاً خاطئاً، يساوي «تَعَرُّفاً» مّا. ولا يختلف الأمر كثيراً بالنسبة للمجهل الذي يستتبع «ردُّ فعلٍ» هو التّعلُّمُ.

وإذْ نقول إنّ للشخصية أن «تخَافَ» أو أن «ترْجُوَ» وقوعَ حدث مّا فإنّنا لا نحتفظ بغير القيمة الزمنية لردود الأفعال هذه. والحال أنها تَسْتَتْبِعُ بالطبع، وفي الآن نفسه، حُكْماً تقويمياً، وانطباعاً يمكن أن يتّخذا شكلاً آخر غير شكل التقسيم إلى «خَيْر» و«شرّ». وأخيراً فإنّ مجرّد انتقال فِعْلٍ مّا من حالته الموضوعية إلى ذاتية الشخصية يعني وجودَ رؤية معينة. «فيبْرُونيل تخون زوجها» فِعْلٌ و«يَعْتقد الزّوجُ أنّ بيرُونيل تخونه» ردُّ فِعْلٍ (لكنّه لم يُنْجَزْ في أُقصُوصة بوكاتشي).

وعلى هذا النّحو، فكل ما يُمْكِن أن يبدو مجرّد طريقة تقديم في مستوى الخطاب يتحوّل إلى عنصر غَرضي في مستوى التّخيل.

وإنّه لمن المهم أن نرى الفرقَ بين التّخصيص وردّ الفِعل. ففي الحالة الأُولى يتعلّق الأمر بالأشكال المختلفة للمُسند الواحد. ويتعلّق في الثانية بنمطين من المسانيد المختلفة، ابتدائية أو ثانوية، وأفعالٍ أو ردودِ أفْعالٍ. فحضور هَذَا النّمط أو ذاك من المسانيد وموقعه يؤثران أيّما تأثير في إدراكنا للنّصّ. فأيُّ شيء مثل ردّيْ الفعل هذين أبْعَثُ على الدّهشة في قصّة من قبيل La quête du Graal ؟ فمن جهة، يُعْلَنّ عن كلّ الأحداث التي ستقعُ مسبقاً، ومن جهة أخرى مَا إن تقع الأحداثُ حتّى تَتَقبّل تأويلاً جديداً في قانون رمزيٍّ معين. إن أدب نهاية القرن التاسع عشر شُغِفَ أيّمَا شَغفٍ بتقديم عملية التعرّف. وقد بلغت هذه الطريقة أوْجَهَا مع كاتب مثل هنْري جيْمس أو بَارْبَاي دُورفيلّي[90] حيث لم تعد تُحْكَى لنا في الغالب إلاّ عملية التعلم دون أن نعلمَ شيئاً، لأنه لا يوجدُ ما نعلمه أو لأنّ الحقيقة لا يُمكنُ معرفتُها. ومثل هذه النصوص تحقق بدرجةٍ شديدة التّميز هذا «التّرصّد»، وهو نصيب كل أدب. فالكِتابُ مثل العَالَم يجب أنْ يُؤوّلَ.

(90) Barbey d'aurevilly

3

آفـــاق

١ ـ الشّعْرية والتّاريخ الأدبي

لقد ذكرنا منذ البداية علاقة التّكامل بين الشعرية والنقد. والآن علينا، وقد فرغنا من وصف النص الأدبي، أن نسعى لمقارنة الشعرية بالعلوم الأُخرى التي درجت على أن تتقاسم مجالَ الأدب.

ولنُقَارنها في البداية **بالتاريخ الأدبي**. ولكن لكيْ يتسنّى لنا القيام بهذه المقارنة علينا أن ننظر عن كثبٍ فيما نعني بهاتين الكلمتين. لقد كتب تِينْيَانُوف سنة 1927 مبيناً اللّبسَ الذي يكتنف هذا المُصطلح قائلاً : «إن وجهة النَظر المعتمدة لتَحَدّدُ نوعَ الدّراسة. ونميز فيها بين وجْهَتيْ نظر أساسيتين : دراسة **نشأة** الظواهر الأدبيّة ودراسة **التّحَوُّلِيّة** الأدبيّة، أي دراسة تطوّر السلسلة». سننطلقُ من هذا التّعارض ولكنّنا مستعدّون لأن نمنحه معنًى مغايراً لمَا نجده عند تِينْيَانُوف.

لقد اعتبر الشكلانيون نشأة العمل ظاهرة خارجة عن نطاق الأدب تقوم بدور علاقة بين «سلسلة» أدبية و«سلسلة» أُخرى. ولكن مثل هذا التأكيد يصطدم باعتراضين، أوّل من صاغها، وهذا أمرٌ غريب، هو تِينْيَانُوف نفسه، فقد بين في دراسة له حول «نظرية المحاكاة الساخرة» استحالة الفهم العميق لنص من نصوصِ دُوسْتُويفْسْكي دون العودة إلى هذا النص أو ذاك من

نصوص غُوغُول. وعلى إثر هَذا العمل بدأت الأبحاث حول ما أسْمَيْناهُ هنا بالسِّجلّ «المتعدّد القيم» (أو الحواري). وتبعاً لذلك، لا تنفصل النّشأة عن البِنْية، كما لا ينفصل تاريخ إبداع كِتاب مّا عن معناه. فإذا ما غابت عنا وظيفةُ المحاكاة السّاخرة لنصّ دُوسْتُويِفْسْكي (وهي تبدو لأوّل وهلة مجرّد عنصرٍ من عناصر النّشأة) فإنّ ضرَراً كبيراً يلحَقُ بفهمنا له.

وقد بيّن تِينْيَانُوف في دراسة أخرى جاءت بعد بضع سنوات، وتتعلّقُ «بالحدث الأدبي»، استحالةَ وضْع حَدٍّ لا ـ زمني ولا ـ تاريخي لهذا المفهوم. فهذا النّوع أو ذاك من الكِتابة (اليوميات الخاصّة مثلاً) يعتبر حينئذٍ جزءاً من الأدب في عصرٍ معينٍ، ويعتبر خارجاً عنه في عصرٍ آخر. وخلف ملاحظة القُصُور هذه، تفرض أُطْرُوحَة أُخرى نفسَها (ولكن تِينْيانُوف لم يصُغْها) تقول بأن للنّصوص غير الأدبية أنْ تقوم بدورٍ مصيريٍّ في تكوين عملٍ أدبي مّا.

إذا جمعنا هاتين الخُلاصتين، المنفصلتين معاً، وجب علينا بداهة أن نُعيدَ النّظر في الحُكم الأوّل الذي يعتبر النّشأة حدثاً خارجياً جديراً باهتمام علماء النفس وعلماء الاجتماع لا باهتمام رجل الأدب. وكلما قطعنا في النّشأة شوطاً لا نجد إلاّ نصوصاً أخرى ونتاجات لغوية أخرى. ومن العسير أنْ نتصدّر ضمنها تقسيماً معيناً، أيَجِبُ أنْ نُقْصِيَ عَوامِلَ لغوية توجّه نشأةَ رواية من روايات بَلْزاكْ ؟ ونقصي كتابات أُولئك الذين لم يكونوا كتّاباً وإنّما كانوا فلاسفةً وأخلاقيين وكتّابَ مذكّرات ومسجلين لوقائع الحياة الاجتماعية ؟ أو حتّى هذا النّص المجهول الكاتب والحاضر مع ذلك أيّما حضُور، وهو النّص الذي يملأ الصّحف وكتب القانون والأحاديث اليوميّة ؟ وهذا هو الشأن في العلاقة بين أعمال كاتب من الكُتّاب. ونحن اليوم متفقون على اعتبار العلاقة بين قصيدتين لشاعرٍ واحد «مفيدة». ولكن هل يمكننا التغاضي عن العلاقة بين هذه القصيدة ذاتها وبين استحضار لموضوعها ـ وَلنَفْتَرِض أنه يناقضها ـ أو استحضار لمُعْجمها في رسالة اخوانية (لمجرّد أنّها غير «أدبية») ؟

إنّنا لا نستطيع التّفكير فيما هو خارج» اللغة، وخارج الرّمزي، أيْ في «برّانيتهما». فالحياة هي كتابة حياة والعالم هو كتابة مجتمع.[1] ولا يُمكننا أبداً أن نبلغ حالة «خارجة عن الرّمزي» أو «ما قبل لغوية». وكذلك فالنشأة ليست «خارجة عن الأدب» وإنّما يجب أن نعترف بأن المصطلح ذاته ما عاد في هذه اللحظة ملائماً. فلا نشأة للنّصوص انطلاقاً مما ليس نصوصاً، وكلّ ما يوجد دائماً إنّما هو عمل **تَحْوِيلٍ** من خطاب إلى آخر، ومن نص إلى نص.

1) في النّص الفرنسي نجد bio-graphie و socio-graphie. وحتى يؤدّيَ النّص العربيّ هذا التلاعب اللّفظي ركّزنا على كلمة graphie أي «كتابة». وذلك ما أراد طودوروف إبرازه. نفرضه التّأكيد على أنّنا نوجد داخل اللّغة وعلى أن تفكيرنا لا يكون إلا بها وداخلها (م).

إنّ الفرق بين النشأة والتحولية ليس إذن في درجة «جوّانيتهما» للأدب، بل إنّه مُوازٍ لتمييزٍ كُنّا قدْ بَسَطناه بين النّقد (أو التّأويل) والشّعرية، لأنّه من البديهي أن الأعمال لا تتنوع وإنّما التّنوع في الأدب. وعلى العكس من ذلك فإن المسألة لا تتعلّق إلاّ بالأعمال عندما نتحدّث، كما فعلنا سابقاً، عن النشأة.[2]

إنّ دراسة التّحولية إذن جزء أساسي من الشّعرية، بما أنّها تُعْنَى، مثلها بالمقولات المجرّدة للخطاب الأدبي لا بالأعمال الفردية. ولنا، من هذا المنظور، أن ننتظر دراسات تتناول كُلَّ تَصَوُّرٍ* من تَصَوُّرات الشّعرية، فنضيفُ تطوّر الحبكة ذات السّببية النّفسية، أو تطور الرّؤى، أو تطور سجلات الكلام واستعمالاتها في الأدب. ولن تكون هذه الدراسات، كما نرى، مختلفة نوعياً عن تلك التي رأيْنَاها مندرجةً في مجال الشعرية ويختفي، في الآن نفسه، التعارض المفتعل بين «البِنْية» و«التاريخ». فلا يمكن أن نصف التّطور الأدبي إلا في مستوى البُنَى، ومعرفةُ البُنَى لاَ تحُولُ دون معرفة التّحولية، بل إنّها السبيل الوحيد الذي يتوفر لدينا كيْ نطرقها.

وهنا يظهر من جديد مفهوم **الجنس الأدبي**. ويحتاج تصور الجنس الأدبي، شأنه في ذلك شأن تَصَوُّر التّاريخ الأدبي، أن يخضع بداهةً إلى اختبار نقدي. وبالفعل فإن الكلمة تنطوي على واقعين متمايزين يخصصُ لهما لاَمّر[3] في كتابه المذكور مصطلحيْ نَمَط من جهة، وجنس أدبي (بالمعنى الضيق للكلمة) من جهة أخرى.

يتحدّدُ النمط كالتحام لجملة من مميزات الخطاب الأدبي تُعْتَبَر هامة بالنسبة للأعمال التي تعترضنا فيها. ولا يقدم النمط لنا أيَّ واقع خارج التفكير النظري. إنه يفترض دوماً أنْ نتغاضى عن عدة سماتٍ متضاربة اعْتُبِرتْ قليلةَ الأهمّية لفائدة سمات متماثلة ومهيمنة في بنية العمل. وإذا كان هذا التّغاضي يساوي صفراً فإنّ كلّ أثرٍ يمثل نمطاً معيناً (وهذه الجملة ليست مجردة من المعنى). وفي أقصى درجات التغاضي نعتبر كل الأعمال منتمية لنفس النمط

2) يمكننا أن نتدبّر أيضاً نشأة الأدب والأشكال الأدبية. وهي أطروحة كتاب André Jolles، Formes simples (1930، الترجمة الفرنسية، 1972) والأشكال الأدبيّة التي نجدها في الآثار المعاصرة هي - بالنّسبة إلى هذا الكاتب الذي يحدّد نفسه مُمثّلاً للاتجاه «الصّيْغي» - مشتقّة من الأشكال اللسانيّة. ولا ينتج هذا الاشتقاق بشكل مباشر وإنّما بواسطة متوالية من «الأشكال البسيطة» التي نجد جلّها في الفلكلور. فهذه الأشكال البسيطة إذن امتدادات وتطبيقات للأشكال اللّسانية. وتستعاد بدورها فيما بعد من حيث هي عناصر أساسيّة في الآثار الأدبيّة «العظيمة». ولكن لكلمة نشأة هنا بطبيعة الحال معنى مختلف.

* Concept

1) Lämmert

(وهو الأدب). وبين هذين القطبين توجد الأنماط التي عوّدتنا عليها الشّعْريات الكلاسيكيّة، ومثال ذلك الشّعر والنثر والمأساة والملهاة...الخ.

إن النمط يعود لموضوع الشعرية العامة، لا لموضوع الشعرية التاريخية.

وليس هذا شأن الجنس الأدبي بمعناه الضيق. ففي كل عصر يصبح عددٌ معين من الأنماط الأدبية معروفاً معرفة جيدة لدى الجمهور، بحيث يعتمدها مفاتيحَ (بالمعنى الموسيقي للكلمة) لتأويل الأعمال. يُصبح الجنس الأدبي، هنا، على حدّ عبارة هـ. ر. جُوصْ «أُفُقَ الانتظار».[4] إنّ الكاتب يستبطن بدوره هذا الانتظار فيصبح الجنس الأدبي لديه «نموذجَ كتابة». وبعبارةٍ أُخرى فإن الجنس الأدبي نمطٌ كان له وجودٌ تاريخي ملموسٌ، وساهم في النظام الأدبي لعصر من العُصور.

إنّ مثالاً يسمح لنا بتدعيم هذه المفاهيم وسنستقيه من كتاب ميخائيل باخْتين عن شعرية دُوسْتُويِفْسْكي.[5] يعزل باختين نمطاً قلّما اعتنينا به وسمّاه القصّة المتعدّدة الأصوات أو الحواريّة (ولنا عودة إلى تحديدها). وقد تجسّد هذا النّمط المجرّد مراراً عديدة خلال التاريخ في أجناس أدبية ملموسة. وهذا هو شأن المُحاورات السُّقْراطية والمينيبيّة اللاتينية[6] والأدب الكرْنَفالي للعصْر الوسيط ولعصر النّهضة.

فإذا كانت المهمة الأولى للتاريخ الأدبي هي دراسة تحوليةِ كلّ مقولةٍ أدبية فإنّ الخُطوة التالية ستكون أخْذَ الأجناس الأدبية بعين الاعتبار تعاقبياً كما فعل باخْتين (بعبارة أُخرى، دراسة التنوع الشامل لنمط واحد)، وتزامنياً في علاقة الأجناس بعضها ببعض. ويجب ألاّ ننسى في الوقت نفسه، أنّه في كل عصر يصاحب نواةَ السّمات المتماثلة عددٌ كبيرٌ من السّمات الأُخرى التي نعتبرها مع ذلك، أقلّ أهمّية، ومن ثمّة غير مَصيريّة في إلحاق هذا العمل بذاك الجنس الأدبي. وتبعاً لذلك يكون العمل جديراً بالانتماء إلى أجناس أدبية مختلفة طبْقاً لحكمنا بالأهمية على هذه السمة أو تلك من سمات بِنْيَتِه. وهكذا تنتمي الأُوديسة حسب

4) انظر : H.R. Jauss : Littérature médiévale et théorie des genres, Poétique, 1, 1970
وبعض النقاشات الأخرى الحديثة : K. Stierle : «l'histoire comme exemple, l'exemple comme Histoire», Poétique, 10, 1972.
PH. Lejeune, «le pacte autobiographique», Poétique, 14, 1973.

5) صدرت ترجمته ضمن طبعة مشتركة س. 1986 بين دار توبقال للنشر (المغرب)، ودار الشؤون الثقافية العامة (العراق).

6) La ménippée Latine : نسبة إلى الفيلسوف Menippe de Gadare من القرن الثالث قبل الميلاد، وقد استعمل الرّومان هذه اللفظة للدلالة على جنس أدبيّ ظهر في القرن 1 ق. م يمتزج فيه الجدّ بالهزل (م).

القُدامى بلا جدال إلى جنس «الملحمة». أمّا عندنا نحن فإنّ هذا المفهوم قد فَقَد راهنيّتَهُ. وقد نكونُ ميّالينَ لربط الأوديسة بجنس «القصّة» أو حتّى بجنس القصّة «الميثولُوجيَّة».

والمهمّة الثالثة للتاريخ الأدبي قد تكون، هي التَعرّف على **قوانين التّحولية** التي تتّصل بالانتقال من «عصر» أدبي إلى آخر (على افتراض أن هذه القوانين موجودة). وقد اقتُرِحَت عدّة نماذج تسمح بجعل منعطفات التاريخ ممكنة الإدراك. ويبدو أن تحوّلاً قد حدث في تاريخ الشّعرية من نموذج «عفوي» (يولد الشكل وينضج ثم يموت) إلى نموذج «جدلي» (أطروحة ـ نقيضها ـ تركيب). نحن نحترس هنا من تبنّيهما، ولكن يجب ألاّ يُسْتَخْلَصَ من ذلك أن المشكلة غير موجودة. ولْنَقُلْ إنّه من العسير معالجتُها الآن في غياب أعمال دقيقة تمهّد الطريقَ. وبما أن التاريخ الأدبي قد أراد، لمدّة طويلة، امتصاصَ ميدان الفنون المجاورة، فهو يَظْهَرُ بالنسبة إلينا، بمظهر قريبها الفقير. فالشعرية التاريخية هي القطاع الأقلّ تبلوراً من قطاعات الشعرية.

2 ـ الشّعرية والجمالية

إن الشرط التالي غالباً ما يُصَاغُ فَيُطالَبُ به كل تحليلٍ أدبي سواء أكان بنيوياً أم لا : لكي نعتبر التحليلَ مُرْضياً، فإن عليه أن يكون قادراً على تفسير القيمة الجمالية لعملٍ مّا، أيْ، بعبارة أُخرى، له من القُدرة ما يفسر عِلّةَ حُكمِنا على هذا العمل أو ذاك بالجمال دون غيره من الأعمال. وإذا لم يَتَوصَّل إلى تقديم إجابة مُرْضية على هذا السؤال، يذهب الاعتقادُ إلى أنه قد بُرْهِنَ على فشلِ التحليل، فيقال : «إن نظريتك جميلة لارَيْبَ ولكنْ ما فائدتُها إنْ هي لم تكن قادرةً على تفسيرِ الأسباب التي من أجلها حافظت الإنسانيةُ على تلك الأعمال التي تُكوِّن موضوع دراساتِك وتَذَوقْتَها هي بالذات ؟».

ولم يبق النقاد مكتوفي الأيدي تجاه هذه المؤاخذة، وسَعَوْا باطّرادٍ إلى الرد عليها وتقديم وصفَةٍ إذا ما طُبّقت آلياً أنتجَتِ الجمالَ. ونكادُ لا نجد حاجةً إلى التذكير بأن هذه الوصْفات قد هاجَمَها دوماً نقّادُ الجيل اللاحق بعنْفٍ، ولم نعد اليوم نتذكر، ولو لمجرد الذكرى، المحاولاتِ التي وُجِدَتْ لفهم الجمال حسب متطلّبات كونيّة. ولْنَذْكُرْ هنا، دون مقدمات، بواحدة تستحق على الأقل الانتباه نظراً لمكانة صاحبها وهو هيجل الذي كتب في **فكرة الجمال** : «مثلما تتوافق الحالة المُثلى في العالَم مع عصور محدّدة تُؤثِرُها على عصورٍ أخرى، يختارُ الفنُّ للصُّوَرِ التي يقدّمُها وسَطاً معيَّناً يُؤْثِرُه على أوساط أُخرى هو وسط

الأُمَرَاء. وليس ذلك بموجب شعورٍ أرستقراطي أو بموجب حُبِّ التّميز، وإنما يَجْلُو الفنُّ بهذا الصّنيع حرّيةَ الإرادة التي لا تجدُ موطناً تتحقق فيه إلاّ تَمَثُّلَ الأوساطِ الأميريّة...»

إن مجيء الشعرية طرَحَ من جديدٍ المسألة المحتومة : قيمة العمل. وما إنْ نَسْعَى، مُستلْهِمين مقولاتِها، لِوصف بنْيَةِ عملٍ معينٍ وصفاً دقيقاً حتى نواجه الاحترازَ نفسه المتعلق بإمكانية تفسير الجمال. إننا نصف البُنَى النّحوية والانتظامَ الصّوْتيّ لقصيدةٍ مّا ولكن ما الجَدْوى من ذلك ؟ هل يسمح لنا هذا الوصف بفهم علة الحُكم على هذه القَصِيدة بالجمال ؟ وهكذا يُوضَعُ مشروعُ إقامة شعريةٍ صارمةٍ موضعَ شك.

ولا يعود هذا الأمر إلى أن مَنْ كشفُوا عن بعض المظاهر الهامة في العمل ووصفوها لم يريدوا معالجة قوانين الجمال، بل إن مثل هذا القانون موجود، وقد صيغ منذ خمسين سنة تقريباً بخصوص الرواية. ومازال اليوم يُقدّم، حتى في المصنفات الأكثر جدية، على أنه وصفة للجمال والجودة. وهو قانون جديرٌ بأن نتوقف عنده مُدة أطول.

إنه يتصل بما سُمّيَ في الصفحات السابقة بالرؤى في القصة. فعندما جعل منها هنري جيمس أساسَ برنامجه الأدبي والجمالي خِلْنَا أنّنا أمْسَكْنا لأوّلِ مرّةٍ بعنصرٍ من العمل قارٌّ وقابلٍ للفهم، قد يسمح بفتْحِ قُمْقم الجمالية الأدبيّة. وقد حاول بْرِيي لُوبوك، في كتابه المذكور سابقاً، الحكمَ على أعمال الماضي مستعيناً بمقياس مستخرَج من معرفة الرؤى. فلكيْ يكون العملُ ناجحاً وجميلاً، يجب على السارد ألا يغيّرَ وجهةَ النظر طوال الحكاية. وإذا وُجِدَ تغييرٌ مّا، فيجب أن تبرره مقتضياتُ الحبكة وبنيةُ العمل برمته. واعتماداً على هذا المقياس نضع أعمال جيمْس فوق أعمال تُولْسْتُويْ.

وقد كان لهذا التّصور، الذي لا يزال حيّاً، امتداداتٌ غريبةٌ دون أن نستطيع الجزْم بتأثير أنصاره، على اختلافهم، بعضهم في بعض. وهكذا تندرج في المنظور نفسه عدةُ تأكيداتٍ نجدها في المصنف المذكور لِبَاخْتِين.[7] يقابل باخْتِين في هذا الكِتَاب، وهو واحدٌ من أهم الكُتب ولاشك في ميدان الشعرية، «الجنس الأدبيّ» الحواريّ أو المتعدّد الأصوات «بالجنس الأدبيّ» الحواريّ ـ الذّاتيّ الذي تكشف عنه الرواية التقليدية (رأينا أن المسألة هنا هي بالأحرى مسألة أنماط). إن الجنس الأدبيّ الحواريّ يتميز أساساً بغياب وعي سرْديّ مُوحّد يمكن أن يشمل وعْيَ الشخصيات كلّها. فلا يوجَدُ، في روايات دُوسْتُويِفسْكي، وهي المثال الأكمل للجنس الأدبي الحواري، حسب بَاخْتِين، وعيٌ مّا للراوي معزول عن الوعي الآخر في

7) يقصد الكاتب كتاب شعرية دُوستُويِفْسْكي.

مستوى أرقى ويضطلع بخطاب المجموعة : «إن الموقف الجديـد للكـاتب إزاء الشخصيـة في الروايـة المتعـددة الأصوات لـدُوسْتُويِفْسْكي يكمن في الموقف الحواريّ الـذي يُحْتَرَمُ بصرامةٍ، والذي يؤكِّدُ استقلاليةَ الشخصيةِ وحريتها الداخلية ولا تناهيها وترددها. فليست الشخصية عنـد الكاتب «هو» ولا «أنا» وإنما هي «أنت» تام أيْ «أنا» آخر غريب عنه ولكنه عديل له».

ولكنّ بَاخْتِين لا يكتفِي بهـذا الوصف الـذي يترك الحريـة لأعمـال أُخرى كي لا تخضع لهذه القوانين دون أن تكون مع ذلك محل اتّهام. إن تحليله كلُّه يستتبع تفوُّق هذا الشكل على الأشكال الأُخرى. فهو يكتب مثلاً : «إن حياة الشخصيـة الحقيقيـة لا يمكن أن يصلَ إليهـا إلا تسرُّبٌ حِوَاريٌّ تنفتح عليه الشخصية بحرية من حيث هي استجابة». الخ.

يقدّم لنا بَاخْتِين، إذن، صورةً مغايرة للقانون الجمـالي الـذي وضعـه لُوبُّوك انطلاقـاً من نظرية جيمْس. ويشير إلى أن الرؤيـة يجب أن تُطـابق مَـا أسْمَـاه بوِيُّون الرؤيـة «مَعَ» وأنـه يجب أن نجد منها عدداً كبيراً في عمل واحدٍ. فبهـذه الشروط، وبهـا فقـط، يمكن أن يُقـامَ الحِوارُ.

لا نرى لأنفسنـا حقـاً في مُحَـاجَّـة هـذه الخُـلاصـات مـا دام المثـال المنتخب هـو دُوسْتُويِفْسْكي. ومع ذلك فإن بَاخْتِين نفسه يعرض، بعد بضع صفحات، حالة أُخرى هي حـالـة عمل لم يُفْرَغْ منه بَعْدُ حيثُ نجد مثـالاً على المبدإ الحواري نفسـه. وكـاتب هـذا العمل ليس دُوسْتُويِفْسْكي بل تْشِرْنِيفْسْكي، وهو كاتب أقل ما يقال في أعمالـه أن قيمتهـا الجمـاليـة محل شك كبير. فمـا إن يخرج المبـدأ الحواريُّ من أعمـال دُوسْتُويِفْسْكي حتى يفقـد مميزاتـه التي طَالَما مُدِحَتْ.

وعلى مقربة منَّا يقدم سَارْتر صيـاغـةً جـديـدةً لقـانون لُوبُّوك في مقـال شهير خصَّ بـه مُورْيَاك، وفيه نقضٌ لأعمال مُورْيَاك لاَ بِاسْمِ جَمَـاليـة الروايـة الســارتريـة، بل بـاسـمِ جمـاليـةِ الروايـةِ عمـومـاً. والمطلـوب مرة أخرى هـو الرؤيـة «مـع» (تبئير داخلي ووحيـد) على مـدى الكتاب : «لا يوجد في الرواية الحقيقيـة، كمـا لا يوجـد في عـالم أنشْتـاين، مكـان لملاحـظ محظوظ... فالرواية مكتوبة من إنسـان وإلى أنـاس. أمـا في نظر الله الـذي يخترق المظـاهر دون أن يتوقف عندها فلا يمكن أن تَكُونَ روايةٌ».

في أي شيْء تتمثل متطلبات هذه الجمالية الشديدة التميز ؟ إن ما تنهى عنـه أولاً وقبل كـلِّ شيْءٍ هو لاتكـافـؤُ صـوتَيْن : صـوت الـذات المتلفظـة (الســارد) وصـوت ذات الملفـوظ (الشخصية). فإذا أراد الصوت الأَول أن يُسْمَعَ فإن عليْه أن يتنكَّرَ ويلبسَ قنـاعَ الصوت الثاني.

وعلى هذا النحو يكون «للكائنات الروائية عند سارْتر، قوانينُها، وأكثرها صرامةً أن للروائي أن يكون شاهداً عليها أو شريكاً لها، ولكنه لا يكون الإثنين معاً أبداً، في الخارج أوْ في الداخل». ليس بوسع المرء أن يكون في الآن الواحد ذاتاً وآخر. إن صَوْتَيْ شخصيتين ينتجُ عنهما تعدد أصوات. ولكن يجب الاعتقاد بأن صوتَ الشخصية وصَوْتَ ساردٍ لا يريد أن يُخْفِيَ صِفتَهُ ذاتاً وحيدةً للتلفُّظ لا ينتج عنهما ألا التّناشُز. ومن الأمثلة على هذا التناشُز نذكر **الأُودِيسة ودُونْ كيشُوت**.

ومثلما اعتمد بَاخْتِين في استدلاله على دُوسْتُويِفْسْكي، فإن سَارْتَر اعتمدَ في استدلاله المضاد على مُورْيَاك. ولكن لا يمكن الإعلان عن حقائق عامة انطلاقاً من مثال واحدٍ. فلنأخذ بعضَ جمل كافْكَا : «أَحَسَّ ك. في البداية بأنهُ سعيد بخرُوجه من هذه الغُرفة المسخنّة كثيراً حيث يتزاحم الخدمُ والحشمُ. كان الطقسُ بارداً نوعاً مّا. وكان الثلجُ قد يَبسَ وأصبح المشيُ أيْسَرَ. ومع الأسف، فقد بدأ المساءُ يخيّمُ فأخذَ ك. يَحُثُّ السَّيْرَ». (**القصر**).

إن الأمْر يتعلَّقُ في الظاهر بالرؤية المسماة «مع». إننا نتبع ك. نرى ونسمع مَا يَراه ومَا يسمعه ونعرف أفكاره. ولكننا لا نعرف أفكار الآخرين. ورغم ذلك... فَلْنَأخذ عبارتيْ «سعيد» و«مع الأسف»، ففي المرة الأُولى رُبّمَا أحسَّ ك. بأنه سعيد ولكنه لم يفكر : «إنني سعيد». إن الأمر يتعلّقُ بوصفٍ لا باستشهاد. ك. هو الذي أحسَّ بالسعادة ولكن شخصاً آخر كتب : «أحسَّ ك. بأنه سعيد». وليس هذا شأن «مع الأسف» إطلاقاً. إن هذا التعبير يعكس إقراراً تَلَفَّظَ به ك. بنفسه. فبسبب هذا الإقرار، وليس بسبب «لأن المساء بدأ يخيم»، طَفَقَ يَحُثُّ السَّيْر. ففي الحالة الأُولى شعور لـك. لا يُسَمَّى ثم تَسْمِيَة السَّارد له. وفي الحالة الثانية يتلفظُ ك. بشعوره الخاص **ويدوِّن** كلام ك. بدل أن **يَصِفَ** مشاعرَهُ. وفي هذا فارق «صِيَاغي» بديهي.

وبعبارةٍ أُخرى إن قانون لُوبُوك ـ باخْتِين ـ سَارْتَر لم يُتَّبَعْ. فهناك وَعْيَان في آنٍ واحدٍ، ثم إنهما ليسا متساويين. فالسارد يظلُّ سارداً وليس بوسعه أن يختلط بإحدى الشخصيات. ولكن فيمَ يضر هذا الأمر بالقيمة الجمالية للفقرة المذكورة ؟ أَفَلاَ يحقّ لنا أن نجزم أيضاً بأن المراوحة التي تكاد تدرك بين الذاتين المتلفِّظتين هي من السمات الضرورية لهذا الإدراك المبهم والمتردد الذي يتملّكُنا عندما نقرأ رائعةً من الروائع ؟

لا يتعلق الأمر بطبيعة الحال باستبدال القانون الأول بنقيضه. وما تهدف إليه الملاحظة السابقة إنما هو ضربُ المَثَل على استحالة صَوْغ قوانينَ جماليةٍ كونيةٍ انطلاقاً من تحليل عمل مفردٍ أو أعمالٍ عديدةٍ مهما كانت ألْمَعِيةُ هذا التحليل. إن كل ما اقتُرِح علينا إلى حد الآن،

وَصْفَاتٍ للمسْكِ بالقيمة، لَمْ يكن في أحسن الأحوال إلا وصْفاً جيّداً. ولا ينبغي أن نتمدم الوصف، حتى وإن كان صحيحاً، على أنه تفسيرٌ للجمال. فلا توجد طرائقُ أدبية يُنْتِجُ استعمالُها تجربةً جمالية وجوباً.

ما العمل إذنْ ؟ أينبغي التخلّي عن كلّ أمل في الحديث يوماً مّا عن القيمة ؟ أينبغي أن نرسم حداً فاصلاً بين الشّعرية والجمالية، وبين البنية وقيمة العمل ؟ أينْبَغي أن نترك الأحكام التقويمية لأعضاء لجان التحكيم الأدبية فقط ؟

إن لِفشَل المحاولاتِ السابقة أن يدفعنا بسهولة في هذا السبيل. ومع ذلك فليسَ لهذا الفشلِ سوى أهمية نسبية، فمازالت الشعرية في بداياتها وليس من باب المفاجأة أن نطرح على أنفسنا منذ الأعمال الأُولى أسئلة حول القيمة. ولكن ليس من المدهش ألاّ تكون الأجوبةُ المُقَدّمَةُ مُرْضِيَّة. ومهما تكُن الأوصاف التي تتضنها هذه الأعمال موحيةً فإنّها لا تعدو أن تكون تقريبات أوليةٍ فظة مزيتُها على الأَرْجح الإشارةُ إلى طريق مّا. أما قضيةُ القيمة فتبدو أشد تعقيداً، وللرد على النقاد الذين يعيبون على التحاليل السابقة المستوْحيَة لمبادئ الشعرية لا فائدتَها في فهم الجمال، يمكننا القولُ ببساطة، إن هذا السؤال لا يجب أن يُطْرَح إلا بَعْدَ زمنٍ طويلٍ، وأنّهُ لا ينبغي علينا البدءُ من النهاية قبل أن نكون قد خطوْنَا الخطواتِ الأُولى. ولكن بوسعنا أيضاً أن نتساءل عن الوجهة التي يجب أن تسير فيها جهودُنا.

ومن الحقائق التي لا يرقى إليها الشك اليوم، أن الحكم التقويميّ على عملٍ مّا مرتبطٌ ببِنْيَتِه. لكنْ لَعلّهُ من الواجب التأكيد على أمرٍ آخر، وهو أن ذلك ليس هو العامل الوحيد للحكم. فلنا أنْ نفترض، حتى نفهم بشكل أفضل قيمةَ العمل، أنه يجب التخلي عن هذا التقسيم الإقليمي الأُولي غير المفيد، وإن كان ضرورياً، هذا التقسيم الذي يقتطع العمل من **قارئه**. فالقيمة كامنة في العمل، ولكنها لا تبرز إلا في اللحظة التي يستنطقه فيها قارئٌ مّا. ليست القراءةُ فعلَ تجليةٍ للعمل فقط، وإنّما هي أيضاً عمليةُ تقويمٍ. وهذه الفرضية لا تعود إلى التأكيد على أن جمال العمل لا يتأتّى إلا من قارئه، وعلى أن هذه العملية تظلُّ تجربة فردية يستحيل رصدُها بصرامة: فالحكم التقويمي ليس مجرد حكمٍ ذاتي. ولكننا نريد الذهاب أبعدَ من هذا الحدّ نفسه، وهو الفاصل بين العمل والقارئ، ونريد اعتبارهما مُكَوِّنَيْن لوحدة ديناميكيّة.

إن الأحكام الجمالية أقوالٌ تستتبع استتباعاً وثيقاً عملية تَلَفُّظِها الخاصة. إننا لا ندرك هذا الحُكم أو ذاك خارج نطاق الخطاب الذي نُطِقَ به فيه، ولا بِمَعْزلٍ عن الذات التي تلفَّظَتْ

به. إنني أستطيع أن أتحدث عن الجمال الذي تمثله بالنسبة إليّ أعمال جُوتَه، وأستطيع ـ إذا لزم الأمر ـ أن أتحدّث عن الجمال الذي تمثله في نظر شِيلَّر أو تُومَاسْ مَان ولكنَّ سؤالاً يتعلق بجمالها ذاته ليس له معنى. ولعل الجمالية الكلاسيكية كانت تحيل على هذه الصفة الملازمة للأحكام الجمالية عندما أكّدت على أن هذه الأحكام هي دوماً أحكامٌ شخصية.

وندرك من هذا المنظور بوضوحٍ السببَ الذي جعل الشعرية لا تستطيع ـ بل لا ينبغي لها ـ أنْ تطرح على نفسها شرحَ الحكم الجمالي كمُهِمَّة أُولى. فهذه المهمة لا تفترض مسبقاً معرفة بنية العمل الذي يجب على الشعرية تيسيره فقط، بل كذلك معرفةً بالقارئ، وبما يحدد حُكْمَه. فإذا لم يكن هذا الجزءُ الثاني من المهمة مستحيلاً، وإذا وجدْنا الوسائلَ الكفيلَة بدراسة ما سُمّيَ عامةً «بذَوقِ» عصرٍ مّا و«بحساسيته»، سواء أكان ذلك ببحث في التقاليد التي تشكلّها أمْ في القابليات الطبيعية في كلّ فَرْدٍ، فإن جِسْراً سَيُمَدُّ بين الشعرية والجمالية، وعندها يمكن أن يُطرح من جديدٍ ذلك السؤال العتيقُ عن جمال العمل.

3 ـ الشعرية كمَرْحَلة انتِقَالية

لقد رأينا منذ البداية أن الشعرية تتحدد من حيث هي علم بالأدب، وهي في ذلك مغايرة للفاعلية التأويلية للأعمال الفردية (التي لها سمة الأدب ولكنها ليست بعلم)، وفي الوقت نفسه، مغايرة للعلوم الأُخرى، مثل علم النفس وعلم الاجتماع ما دامت جعلت الأدب نفسه موضوعاً للمعرفة، بينما كان يعتبر في السابق تجلياً من جملة تجليات النفسية أو المجتمع.

إن بادرة تأسيس الشعرية لا يمكن مؤاخذتها بما أن كل ما فعلته إنما هو ضمها إلى حقل المعرفة ما لم يستعمل قبل ذلك إلا طريقاً وصلة إلى معرفة موضوع آخر.

وقد حدث وأنْ كانت لهذه البادرة تبعاتٌ متعددة لم نُغفل في الحقيقة الكشف عنها منذ البداية. إننا إذ نُؤسِّس الشعرية فناً مستقلاً، موضوعهُ الأدب من حيث هو أدب، فإننا نعلن من باب المصادرة عن قيام هذا الموضوع بذاته. فإذا لم تكن هذه الاستقلالية كافية فإنها لن تسمح بتكوين خصوصية الشعرية. لقد أطلق يَاكُبْسُون سنة 1919 هذه القَوْلة التي أصبحت مُنذاك شهيرة : «ليس موضوع العلم الأدبي هو الأدب وإنّما الأدبية، أي ما يجعل من عملٍ معين عملاً أدبياً». إن المظاهر الأشد أدبية في الأدب، والتي ينفرد لوحده بامتلاكها، هي التي تكون موضوع الشعرية. إن استقلالية الشعرية رهينة بقيام الأدب بذاته.

وبعبارة أخرى يبدو أن الاعتراف بالأدب موضوعاً للدراسة ليس كافياً لتبرير وجود علم قائم بذاته حول الأدب. يجب إذن، ألا نكتفيَ بإثبات أحقيةِ الأدب في أن يكون معروفاً (وهذا شرط ضروري). بل أن نثبت أيضاً اختلافه اختلافاً مطلقاً (وهذا شرط كافٍ). بل الأبعد من ذلك : فبما أن موضوع أي علم يتحدد، قبل كل شيء، بحسب أبسط المقولات والعناصر التي تُكَوِّنُه، فإنه علينا أن نثبت وجود الخصائص الأدبية في مستوى «ذري» أولي لا في مستوى «جُزَيْئي» هو نتاج توليف بين عناصر أبسط. وذلك حتى نشرع لاستقلالية الشعرية.

إن مثل هذه الفرضية، وقد صيغت على هذا النحو، تظل، بطبيعة الحال، ممكنة، ولكنها تناقض تجربَتَنا الأكثر يومية مع الأدب. ففي أي مستوى من مستويات المعالجة نجد للأدب خصائص يشترك فيها مع أنشطة أخرى موازية ؟ أولاً، تشترك جُمَلُ النص الأدبي مع كل الملفوظات الأخرى في جل خصائصها. وزيادة على ذلك، فإن سماتها التي عُرِفَتْ بأنها أخصّ خصائصها توجد في التلاعب بالألفاظ وترديدات الألعاب والمنطوق السّوقي... الخ. وبشكلٍ أقلّ وضوحاً، تتواصل جُمَلُ النص الأدبي مع الأداء التشكيلي أو الحركي. وعلى صعيد انتظام الخطابات يشترك الشعر الغنائي مع الملفوظات الفلسفية في بعض الصفات، ويشترك في أخرى مع الصلاة أو المواعظ. والقصة الأدبية، كما نعلم، قريبة من قصة المؤرخ والصحافي والشاهد. وعند الأنتروبولوجي يتشابه دورُ الأدب، ولاشك، مع دور السينما أو المسرح، وبشكلٍ أعم مع دور كل الأنشطة الرمزية.

من الممكن أن نتوصل على هذا النحو إلى بناء خصوصية للأدب (متغيرة حسب العصور) ولكن في مستوى «جُزَيْئي» لا «ذرّي» فيصبح الأدب تَقَاطُعَ مستوياتٍ. وهذا لا تَناقُضَ فيه، رغم أن لكل مستوى صفاته التي يشترك فيها مع نتاجات أُخرى، بل ومن الممكن ألا تكون هذه الميزة إلا للنصوص الأدبية فقط (وهذا أمرٌ أشُكُّ فيه)، ولكن، كم ستكون فقيرةً صورةُ الأدب هذه التي لن تكون مكونة إلا من القاسم المشترك بين كل النصوص الأدبية ومما ليس إلا أدباً محضاً إذا قارناه بالصورة التي تجمع كل ما يُمْكِنُ أن يكون أدباً !

إن تعبير «علم الأدب» إذن تعبيرٌ يؤدي إلى اللبْس وذلك من وجهيْن، فلا يوجد علم واحد بالأدب، لأن الأدب، وقد فهم من وجهات نظر مختلفة، يمثل جزءاً من موضوع أي علمٍ آخر من العلوم الإنسانية. وقد لاحظ سُوسير منذ زمن من ذلك في خصوص اللغة : «لكي نفسَحَ مَجَالاً للّسانيات يجب ألاّ نتناول اللسان من وجوهه كلّها. فمن البديهي أن تطالب عدة علوم أُخرى (مثل علم النفس والفيزيولوجيا والأنتروبولوجيا والنحو وفقه اللغة... الخ) بأن

يكون اللسان موضوعاً لها»، ويرى يَاكُبْسُون في ميدان الأدب، أنه بالإمكان «استعمال الوقائع الأُدبية وَثَائِقَ مَنْقُوصَةً من الدرجة الثانية» بالنسبة للعلوم الأُخرى. ولكن لا يوجد من جهة ثانية، علم بالأدب لأن السمات المميزة للأدب توجد خارجَهُ حتى وإنْ شَكَّلَتْ تَوْلِيفات مختلفة. وتعود الاستحالة الأُولى إلى قوانين خطاب المعرفة، أما الاستحالة الثانية فتعود إلى خصوصيات الموضوع المدروس.

وهكذا يتضح لنا ما كان عليه دورُ الشعرية وما يجب عليه أن يكون. فرفض التعرف على الأدب في حد ذاته ليس الا حالة خاصة من حالات إقصاء أشمل لكل نشاط رمزي، وقد تُرجِمَ هذا الإقصاء باختزال الرمز في وظيفة محض أو في انعكاس مجرد. وكون ردة الفعل قد جاءت أولاً من الدراسات الأدبية، لا من الدراسات حول الأُسطورة أو الطقوس، فإن ذلك كان نتيجة تظافر ظروف معيَّنة على التاريخ أن يبينها. أما اليوم فلم يعد من مبرر لخص الأدب وحده بِنَوْع الدراسات التي تبلورت، داخل الشعرية، حول الأدب، فينبغي ألا نعرف النصوص الأدبية معرفة مقصودة لذاتها، وإنما نعرف كل النصوص[5] وألا نعرف الإنتاج اللفظي فحسب، بل كل الأنشطة الرمزية.

إن الشعرية مدعوة إذن إلى القيام بدور انتقالي بارز، فتكون بذلك قد استُعملت «كاشفاً» للخطابات، مادامت الأنواع الأقلّ شفافية من هذه الخطابات تلتقي في الشّعر. ولكن ما إن يتمّ هذا الاكتشاف وما إن يكنْ علمُ الخطابات قد دُشّن حتى يُختزل دورُها في أمرٍ هو البحث عن الأسباب التي تجعل بعض النّصوص في هذا العصر أو ذاك تعدّ «أدباً». وهكذا، فما كادت الشعرية تولد حتى وجدت نفسها مدفوعة بموجب نتائجها ذاتها، إلى أن تقدّم نفسها قرباناً على مذبح المعرفة العامة. وليس من المؤكد أن يكون هذا المصير مدعاة للأسف.

(5) إن تعليمنا لا يزال يفضّل الأدب على حساب أنماط الخطاب الأخرى. ويجب أن نَعِيَ كلّ الوَعْي بأن مثل هذا الاختيار إنما هو اختيار إيديولوجي محض. وليس له في الواقع أيّ مبرّر. فلا حديث عن الأدب خارج نمطيّة الخطابات.

ببليوغرافيا مختصرة

نكتفي هنا بذكر عدد من المؤلفات العامّة، الحديثة في أغلبها، والتي لها مَسَاس بميدان الشّعرية. إلاّ أنّ آراء مؤلفيها مختلفة أحياناً، أيّما اختلاف، عن الآراء المعروضة هنا. وللحصول على ببليوغرافيا أشمل وأكثر تفصيلاً يجب العودة إلى مؤلف :

O. Ducrot et T. Todorov, **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**, Seuil. Paris, 1972

ويمكن أن نتتبّع التّطور الحالي للشّعرية من خلال سلسلة من المجلات المختصّة مثل : poétique (فرنسا)، New Literary History (الولايات المتحدة)، Poética (ألمانيا الفيدرالية)، Strumenti Critici (إيطاليا)، Poetics (هولندة)، Poetik (الدنمارك)، الخ...

E. Auerbach, *Mimesis*, Paris, Gallimard, 1969 (1er, 1946).

M. M. Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970 (1er, 1929).

R. Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966. – *S/Z, ibid.*, 1970

J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966.

D. Delas et J. Filliolet, *Linguistique et poétique*, Paris, Larousse, 1973.

V. Erlich, *Russian Formalism, History-Doctrine*, La Haye, Mouton, 1965 (1er, 1955).

N. Frey, *Anatomy of criticism*, New York, Athneum, 1957.

G. Genette, *Figures*, Paris, Seuil, 1966. – *Figures II, Ibid.*, 1969. – *Figures III, ibid.*, 1972.

R. Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973.

A. Jolles, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972 (1er, 1930).

W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Berne, Francke, 1959 (1er, 1948).

E. Lämmer, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verl., 1955.

Ju. Lotman, *Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973 (1er, 1970).

H. Meschonnic, *Kapitel aus der Poetik*, Francfort, Suhrkampf, 1967 (1er, 1941).

V. Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970 (1er, 1928).

M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.

J. Starobinski, *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1970; *Théorie de la littérature, Textes des Formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965 (il existe de recueils comparables en presque toutes les langues occidentales).

T. Todorov, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967. – *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.

A. Kibédi Varga, *Les Constantes du poème*, La Haye, 1963.

R. Wellek, A. Warren, *La Théorie littéraire*, Paris, Seuil, 1971 (1er, 1949).

ملاحظة

لم تُنقل إلى اللغة العربية ـ على حدّ علمنا ـ إلا خمسة مؤلفات من البيليوغرافيا التي عرضها طودوروف هنا وهي :

1) ويليك (رونيه) وارين (أوستين)، **نظريّة الأدب**، ترجمة : محي الدين صبحي.

ط. 1 : المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، س. 1972.

ط. 2 : المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، س. 1981.

2) بارط (رولان)، **النّقد والحقيقة**، ترجمة : ابراهيم الخطيب، مراجعة : محمد برّادة.

ط. 1 : مجلة **الكرمل** ، ع 11، س. 1984.

ط. 2 : الشّركة المغربية للناشرين المتّحدين، الرباط، 1985.

3) **نظرية المنهج الشّكلي ـ نصوص الشّكلانيين الرّوس**، ترجمة : ابراهيم الخطيب.

الشّركة المغربية للناشرين المتّحدين، الرباط، ـ مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، (ط. 1، 1982).

4) جان كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.

5)ميخائيل باختين، **شعرية دوستويفسكي**، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، مراجعة د. حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ـ دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.

(م)

بعض المصطلحات الفنية

(أ)

إجْبارٌ	Injonction
أحادي القيمة	Monovalent
إحالة	Référence
أدبية	litterarité
أسْلَبَة	Stylisation
حذف	Ellipse
أقصُوصَة	Nouvelle
إيحاء	Connotation

(ب)

بَطَلٌ ـ فَاعِلٌ	Protagoniste
بناء متدرّج	Construction en pallier
بنية	Structure
بنيوية	structuralisme
بُعد	Ecart

(ت)

تأويل	Interprétation
تأويلية	Herméneutique
تعاقُب	Diachronie
تحليل	Analyse
تخيُّل(انظر متخيَّل/تخيّلي)	Fiction

تدرّج	Gradation
تراسليّ	Epistolaire
ترميز	Symbolisation
مُركّب	Syntaxe
مُركّب (سردي)	Syntaxe (narrative)
تبئير	Focalisation
تسلسل	Enchainement
تصويرية	Figuralité
تشكيل	Configuration
تضمين	Enchassement
تظافر	Entrelacement
تعبير باللفظ (انظر متعدد الأصوات) [قص]	Verbalisation
(انظر متعدد الأصوات [قص])	
تعدّد المعنى	Polysémie
تعليق	Commentaire
تفسير	Exégèse
تعارض	Opposition
تلفّظ	Enonciation
تمثيل ـ تمثّل	Représentation
تنافُر	Cacophonie
تداخل نصي	Intertextualité
تناظر	Symétrie
تناوب	Alternance
تواتر	Fréquence
توازٍ	Parallélisme
توليف	Combinaison

(ج)

جامد	Patient
جملة (سردية)	Proposition (narrative)
جناس إبدالي	Anagramme
جنس (أدبي)	Genre (littéraire)

(ح)

حبكة .... Intrigue
حافز .... Motif
حكاية .... Histoire
حوار .... Dialogue
حوار باطنيّ .... Dialogue interieur
حوار ـ ذاتي .... Monologue
حوافز حركيّة .... Motifs dynamiques
حوافز سكونيّة .... Motifs Statiques
حواريّ .... Dialogique

(خ)

اخْتِراق .... Transgression
خُرافة .... Conte
خرافة الجنيّات .... Conte de Fées
خطاب .... Discours
خطيّة .... Linéarité
خلط زمنيّ .... Anachronie

(د)

دليل .... Signe
دالّ .... Signifiant
دلالة .... Signification
دلائلية (سيميائية) .... Sémiotique

(ذ)

ذات اللافظة .... Sujet énonçant
الذات المتلفظة .... Sujet de l'énonciation

(ر)

رؤية	Vision
رواية	Roman

(ز)

تعاقُب	Diachronie
زمنيّة	Temporalité

(س)

سببيّة	Causalité
استتباع	Implication
استرْجاع	Rétrospection
استقبال	Prospection
استيهامي	Fantastique
سجلات الكلام	Registre de la parole
سَرْدٌ	Narration
سرقة أدبيّة	Plagiat
سَعَة	Amplitude
سِمَةٌ مفيدةٌ	Trait pertinent
سارد	Narrateur
سارد عليم	Narrateur omniscient
سلسلة	Série

(ش)

شاعري	Poéticien
شخصيّة	Personnage
شخصيّة ـ ساردة	Personnage-narrateur
شرح	Explication
شعريّة	Poétique
شَكْلَنَ	Formaliser
شكْلانية	Formalisme

(ص)

صوت (سردي)	Voix (narrative)
صورة	Figure
صيرورة الدلالة	Processus de signification
صيغة	Mode
صورة	Figure
مورفيم	Morphème
مورفولوجيا	Morphologie

(ع)

عامل	Agent
عمل وظيفيّ	Fonctionnement

(غ)

غرض	Thème
غرضيّة	Thèmatique

(ف)

فقه اللغة	Philologie
فعل روائي (أو قصصي)	Action

(ق)

قرينة	Indice
قصّ ـ قصّة	Récit
قانون (إضافة إلى معنى Loi)	Code

(ك)

كلام	Parole

(ل)

لسان	gue.
لغة	gage
لاـفائدة	ı-pertinence
لفظي (مظهر ـ)	rbal (aspect–)
لاـزمن	ronie

(م)

مبنى (لدى الشكلانيين الروس)	et.
متحادث	erlocuteur
مُتحدّث	cuteur
متخاطب	llocutaire
متخيّل / تخييلي	ictif/Fictionnel.
متعدّد الأصوات (قصّ ـ)	olyphonique (Récit)
متعدد القيم	olyvalent
مثل خرافي (متن)	ble
مدلول	gnifié.
محاكاة	imesis.
محاكاة ساخرة	arodie
محاكاة قوليّة	iegesis
محكيّ (خطاب ـ)	ransposé (Discours–)
مدّة	urée.
مرويّ (خطاب ـ)	aconté (Discours)
مرويّ له	Narrataire
مُسْنَد إليه	rédicat
مُسْنَد سرديّ	ujet Narratif
ممكن	Vraisemblance
مظهر	Aspect
معارِض (نص ـ)	Pastichant (texte–).
معارَض (نص ـ)	Pastiché (texte–).

Sens	[illegible]
Singulatif (récit–)	...قص)
Actant (s)	...ون) [انظر : جامد]
Conceptualiser	[illegible]
Approche	[illegible]
Séquence	...ة
Catégorie	[illegible]
Répétitif (récit–)	(قص –)
Enoncé	[illegible]
Rapporté (Discours–)	(خطاب –)
Itératif (Discours–)	(خطاب –)

(ن)

Gènèse	[illegible]
ordre (+système)	[illegible]
Enfilage	[illegible]
Type	[illegible]
Typologie	[illegible]

(و)

Description	...ف
Pause	...فة
Illusion (–du réalisme)	...م (الواقعية)

فهرس

تقديم 5

الشعرية ماضيا ومستقبلا

نص المقدمة التي خص بها المؤلف ترجمتي الكتاب إلى العربية والإنجليزية 9

تعريف الشعرية 20

تحليل النص الأدبي 30

1 ـ المظهر الدلالي 30

2 ـ سجلاّت الكلام 38

3 ـ المظهر اللّفظي : الصيغةُ، الزمن 45

4 ـ المظهر اللّفظي : الرُّؤى، الأصوات 50

5 ـ المظهر التركيبي : بُنَى النّص 58

1) النظام المنطقي والزمني 59

2) النظــام المكــاني 63

6 ـ المظهر التركيبي : التركيبية السّردية 65

7 ـ المظهر التّركيبي : تخصيصات ورُدود أفعال 71

آفــاق 75

1 ـ الشّعرية والتاريخ الأدبي 75

2 ـ الشعرية والجمالية 79

3 ـ الشّعرية كمرحلة انتقالية 84

بيليوغرافيا مختصرة 87

بعض المصطلحات الفنية 89

نشأ الخطاب حول الأدب مع نشوء الأدب نفسه، ويمكن أن نعثر على النماذج الأولى لذلك في مقاطع من فيداس أو هوميروس، ولا يمكن أن يكون هذا بمحض الصدفة: ومع أنه من الصعب الاتفاق حول الهوية المحددة لموضوع الأدب فمن المؤكد أن هذا الاسم أو ما يجري مجراه، استعمل دائما للدلالة على كلام يبعث اللذة أو يثير الاهتمام لدى سامعه أو قارئة، ويكون الخلود مصيره، وبناء على ذلك فهو قول أكثر صناعة من الكلام العادي. هناك إذن وعي باللغة في أساس الفعل الأدبي، وحتى إذا لم يستهو التأمل المجرد الكاتب فإن الأدب ينطوي دوما على بعد يتجاوزه كأدب. هذا الخطاب لم يكن موحدا منذ نشأته سواء من حيث غايته أو أشكاله، ولكنه اتخذ اتجاهين مختلفين: التفسير و النظرية في الحالة الأولى يهدف الخطاب إلى توضيح مضامين هذا العمل أو ذاك أو التصريح بها أو تأويلها كالإلياذة، والكتاب المقدس، والأناشيد المقدسة، أما في الحالة الثانية فإن الأمور لا تكون بمثل هذه البساطة، فبدلا من هذا الموضوع، الذي يخلفه لنا التاريخ مبوبا مقسما، لا يرتابنا أي شك في هويته وتحديده، نجد موضوعا يكون من إنشاء الخطاب الذي يصفه.